

专升本

教育部师范教育司组织编写
中学教师进修高等师范本科（专科起点）教材

合唱指挥与排练

主编　高奉仁





高等教育出版社

专升本



教育部师范教育司组织编写
中学教师进修高等师范本科（专科起点）教材

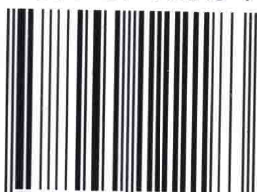
公共课教材

书名	作者
邓小平理论概论	曲庆彪
计算机应用基础	何可抗
教师职业道德	王兰英　黄蓉生
现代教育理论	扈中平

专业课教材

书名	作者
视唱练耳	何惠生
和声学	杜晓十
音乐分析	谢嘉幸
歌曲写作基础	朱敬修
配器	张　准
中国民族民间音乐	邓光华
音乐教学论	陈玉丹
西方音乐史	叶松荣
合唱指挥与排练	高奉仁
声乐艺术基础	韩勋国
钢琴	陶　诚
手风琴教程	杨国立
琵琶实用教程	曾　臻
复调音乐初级教程	张韵璇
舞蹈训练与编创	王海英　肖　灵

ISBN 7-04-012218-9



9 787040 122183 >
定价 34.40 元

教育部师范教育司组织编写

中学教师进修高等师范本科(专科起点)教材

合唱指挥与排练

主编　高奉仁

编者(以姓氏笔画为序)

文思隆　田晓宝　平黎明

闫宝林　陈国权　陈明恩

周跃峰　高奉仁　隋星桥

韩德森

高等教育出版社

内容提要

本书是根据教育部师范教育司制订的《中学教师进修高等师范本科（专科起点）教学计划》（试行）而编写的合唱指挥与排练教程。全书分导论、指挥动作、合唱的组成、合唱的训练、合唱的排练、合唱艺术的风格、合唱与伴奏、合唱作品的改编、合唱表演的评价与鉴赏、合唱作品排练提示等 10 章。内容力求突出合唱指挥实践与理论的结合，培养学生指挥的实际能力，同时也学习些与指挥工作密切相关的合唱作品改编、伴奏的指挥以及对合唱的评价等知识。本书除供成人教育使用外，还可供合唱指挥爱好者自学、参考。

图书在版编目（CIP）数据

合唱指挥与排练 / 高奉仁主编. —北京：高等教育出版社，2003.8

ISBN 7-04-012218-9

Ⅰ.合… Ⅱ.高… Ⅲ.①合唱-指挥 ②合唱-训练 Ⅳ.J615.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2003）第 038082 号

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010-64054588
社　　址	北京市西城区德外大街 4 号	免费咨询	800-810-0598
邮政编码	100011	网　　址	http://www.hep.edu.cn
总　　机	010-82028899		http://www.hep.com.cn
经　　销	新华书店北京发行所		
印　　刷	北京中科印刷有限公司		
开　　本	787×1092　1/16	版　　次	2003 年 8 月第 1 版
印　　张	18.5	印　　次	2003 年 8 月第 1 次印刷
字　　数	440 000	定　　价	34.40 元

前　言

合唱是我国中小学《音乐》课程的主要组成部分，在基础教育的整个过程中，是形成健康审美观的基本教育内容。合唱教师的培养不仅是简单地学习打拍子，而且还是包括声乐、作曲理论、音乐学和训练与排练实践的综合。本书根据教育部继续教育本科的教学计划编写，授课时间为一学年(72课时)，以大课与小组课结合的授课方式进行，并以5~10人的小组课为主。本书内容重点放在合唱指挥专业知识范畴综合修养的学习，如合唱的训练和排练的实践以及合唱的改编、组织等方面。全书共10章，每章后面附有“思考与练习”，为学生提供复习和实践的课题。本书的编写力求做到切合实际，结构合理，符合继续教育“专升本”和高等师范院校音乐专业的特点。

各章节的课时安排如下：

教学内容	课时分配			
	脱产	业余	函授	
			面授	自学
	72	72	36	72
第一章　导论	2	2	1	2
第二章　指挥动作	4	4	2	4
第三章　合唱的组成	4	4	2	2
第四章　合唱的训练	8	8	5	10
第五章　合唱的排练	10	10	8	14
第六章　合唱艺术的风格	8	8	3	8
第七章　合唱与伴奏	4	4	2	8
第八章　合唱作品的改编	10	10	4	10
第九章　合唱表演的评价与鉴赏	4	4	1	2
第十章　合唱作品排练提示	18	18	8	12

策划编辑　张丽娜

责任编辑　张夏菲

封面设计　张　楠

责任绘图　朱　静

版式设计　史新薇

责任校对　尤　静

责任印制　宋克学

目　录

第一章　导　　论

合唱是集体的声乐艺术，是演唱多声部声乐作品的音乐形式，它以统一和谐的声音，抒发一致的情感，表达共同意志。我国100多年前自有现代学校开设以来，就设置有集体唱歌课，学生在参与歌唱活动中，接受审美、和谐、协调能力的教育，受到音乐的陶冶，因此，合唱至今仍然是学校音乐课中的重要内容。音乐教师要学习和掌握合唱教学的知识和技能，并在实践中不断丰富和熟练。同时由于参加合唱活动的人数多、经济投入少，所以是群众音乐活动中最好和最容易普及的形式，也是提高全社会的文化艺术素养，加强精神文明建设最为有效的办法，它具有很强的凝聚力和群体性。而教师（指挥）的工作是进行合唱教学和开展合唱活动的关键。

第一节　合唱的产生与发展

音乐起源于人类的社会活动。随着人类社会的进步，音乐等活动在生产、生活中不断得到发展。从最早的狩猎、耕种到祭祀、宗教、军事等活动中具有合唱特征的初级合唱形式到各兄弟民族的劳动号子、民歌、戏曲中的一领众和、帮腔等都形成了我国不同民族特点的各种合唱形式。只是历史上许多音乐活动都仅有文字记载，而无乐谱流传。早在《乐记》中便有远古时期歌唱、器乐、舞蹈结合称为“乐”的记载；又如相传由孔子（前551—前479）收集整理的《诗经》，包括了流传在西周到春秋时期的中国北方民歌及创作歌曲的歌词，共有305篇。屈原（前340—前278）创作、收集的《楚辞》则是源于中国南方的可以演唱的民歌，但因没有乐谱记载，那种郢中数千人和唱《下里巴人》的盛况也就只能凭文字想象。

我国现代合唱音乐来源于以下几个方面：

一、欧洲宗教音乐

基督教创立于公元1世纪，据说很早就有基督徒歌唱预言未来的记载。公元4世纪意大利人安布罗斯根据东方歌曲的音调创作了教堂中使用的歌曲，也称安布罗斯圣咏（对唱歌曲）。此后，到公元540—640年，身为罗马天主教教皇的格里高利统一了欧洲各国演唱的圣咏。那时都是单音音乐，所以是齐唱，经文歌一字一音，赞美诗一字多音，没有小节线，也没有拍子记号，节拍自由，旋律舒缓。因为当时尚无科学的记谱法，所以歌曲全凭口授。公元14世纪又在格里高利圣咏的基础上发展而成复调音乐，逐步演绎成现代的记谱手段，和声、复调等作曲理论也逐渐形成，专门招收儿童学习音乐的唱诗班也逐渐建立，成为后来专业音乐学校的雏形。进入文艺复兴时期（1450—1600）以后，欧洲宗教音乐从单旋律向复调音乐发展（出现平行四度的二声部），主要代表人物为意大利人帕莱斯特里那（1526—1594）。他的贡献首先是去除了声乐中的矫揉造作，统一了教会的歌唱方法，为日后的美声唱法奠定了基础；其次是把和声运用在合唱的创作中，而不是两个旋律的简单结合，从而为现代和声的发展奠定了基础。进入巴罗克时期（1600—1750）以

后，在调式、调性、节奏，以至和声、曲式方面都更加丰富。最为重要的是：随着社会生产力和宗教的发展，宗教音乐逐步摆脱了教会的控制，它的世俗性（题材、体裁等）也随着宫廷势力的扩大而走向民间；许多著名作曲家创作了大量的合唱歌曲，在歌剧中也大量地运用合唱这一形式，产生了很多著名的歌剧合唱，成为合唱作品中的经典之作。浪漫派后期随着乐队和合唱队编制的扩大，指挥由原来的由乐队队员或合唱队员兼任（边演唱、演奏边以乐谱卷成的纸筒或用提琴弓甚至是点头示意来指挥）逐渐发展成为专职指挥担任（使用指挥棍）。这时的合唱队多是教堂中的唱诗班和歌剧院的合唱队。鸦片战争前后，欧美传教士大批进入我国，在城市、乡村建立教堂和兴办学校，宗教歌曲和唱诗班也随之兴起，对我国早期的合唱事业产生了一定的影响。

二、学校音乐教育和学堂乐歌

欧洲宗教传入我国后，各地教会开办学校，按照欧洲教育模式设置课程，其中就包括有音乐课，如英国的马礼逊在澳门（1807 年）、美国的狄考文和山东的登州（1864 年）所办的教会学校都开设音乐课程。清朝末年，康有为、梁启超等人以日本、欧洲为例，兴办教育事业，广开学堂，开设音乐课，强调音乐对陶冶学生情操、改造国民品质之重要性："今日不从事教育则已，苟从事教育，则唱歌一科，实为学校中不可阙者"（梁启超《饮冰室诗话》）。从日本归来的中国留学生沈心工、曾志忞也大声疾呼："余观社会现状，家庭无隙地，城市无公园，彼天机活泼之儿童，苦无正当之游乐，自然发生种种败身伤道之事矣。补救之方，唱歌其一也"（沈心工《学校唱歌集》1904）。清朝开办的学校最初是聘请欧洲或日本教师，后来由从日本学习音乐归国的中国留学生担任，他们带来一些欧美歌曲，填上歌词，成为学堂的音乐教材，称为"学堂乐歌"。唱歌课都是以合唱形式进行教学；也有自己创作的合唱歌曲，如李叔同（1880—1942）所写的《春游》（1913）、萧友梅（1884—1940）所写的《五四纪念爱国歌》（1924）、赵元任（1892—1982）的《海韵》（1927）等，其中《春游》为混声三部合唱，是我国第一首按照现代作曲技法创作的合唱曲。此后，逐渐有更多的音乐家为中小学创作了许多各种形式的合唱作品。这一时期的作品还有黄自的《抗敌歌》（1931）、《长恨歌》（1932）等，他们在专业写作技巧、和声的安排以及声部的运用等方面，对欧洲专业写作手法的学习和本民族风格的探索等方面都有一些可取的经验。与此同时，借鉴欧洲的经验，教会学校和专业院校相继建立了合唱队并以"美声"发声方法为基础对合唱队进行训练。20 世纪 30 年代以后，随着各地专业音乐学校的兴建，国外留学的音乐家相继归来，专业合唱作品也越来越多。到 1949 年以前，很多城市的中小学都有合唱队，尤其是一些教会学校，还建立了比较正规的合唱队，在宗教节日能够演唱《弥赛亚》等大型合唱作品。

三、民族解放战争中的群众合唱活动

国内革命战争时期，虽然在苏区也有革命歌咏活动，但规模不大，多是群众性的齐唱，歌曲也大都是民歌或当时社会上流行的军歌、欧美歌曲填词以及辗转介绍到我国的苏联红军歌曲。抗日战争爆发后，左翼文化运动的开展，推动了抗日救亡歌咏运动的空前高涨，为广泛开展的群众歌咏活动注入了新的内容，并且形成了群众音乐活动的传统。许多作曲家不但创作合唱作品，还亲自指挥合唱队在剧场、工厂、前线和街头演出，广大人民群众空前团结，使合唱这种形式得到了波澜壮阔的发展。通过合唱，宣传抗日，广大群众不分民族、职业，在如火如荼的歌声中大家团结一致，抗日怒火高涨。这一时期著名的作曲家和指挥家有周淑安（1894—1974）、张寒晖（1902—

1946)、张曙(1909—1938)、冼星海(1905—1945)、聂耳(1912—1935)、麦新(1914—1947)、马思聪(1912—1987)、李抱忱(1907—1979)、刘良模等。流行较广、影响较大的作品有黄自的《抗敌歌》(1931),张曙的《洪波曲》(1938),聂耳的《义勇军进行曲》(1935)、《毕业歌》(1934),夏之秋的《歌八百壮士》(1937),贺绿汀的《游击队歌》(1937),麦新的《大刀进行曲》(1937),冼星海的《救国军歌》(1936)、《到敌人后方去》(1938)、《在太行山上》(1938) 以及后来的 《黄河大合唱》(1939)、《生产大合唱》(1939)等。这一时期的合唱队大多是随着政治形势的发展而组成,如工人、店员、学生等带有临时性的宣传队形式的合唱团,也有相对编制固定的歌咏队,如演剧队、战地服务团、文工团中的合唱队,他们往往以少数的几个学过声乐的人为主,全队(团)一起唱,有声音上的要求,但缺少系统而专业的训练,不过由于他们生活在火热的斗争之中,体验深刻,歌声热烈奔放,感情真挚,是政治宣传中不可缺少的强有力的手段。这一时期著名的合唱团体和合唱队有刘良模发起组织的"民众歌咏会",吕骥、沙梅组织和主持的"业余合唱团",清华大学的"海燕歌咏团",任光在新加坡组织的"铜锣合唱团"以及刘良模在美国华侨中组织的"华侨青年合唱团",夏之秋指挥的"武汉合唱团"等。抗日战争胜利以后到解放战争结束,合唱活动作为政治宣传和思想教育的有力工具得到各级领导的重视,吸引了更多的群众积极参加。在解放区,成长了一大批作曲家,他们生活在部队、农村和基层,和战士、农民以及基层群众共同生活、战斗,生死与共,创作了大量富有生命力的合唱作品,鼓舞着解放区军民努力生产、战斗。在国统区,工人、店员、学生不但传唱解放区传来的合唱歌曲,还演唱许多专业作曲家的作品,讥讽、抨击腐朽的旧社会,追求和迎接光明,几乎国统区的每一所大学都有进步学生组成的合唱团,这支"第二条战线"上的合唱大军,有力地配合了迎接新中国解放的斗争,许多人就是高唱着进步歌曲,走上了革命道路。这一时期主要的作品有:作曲家舒模(1912—)创作的《大家唱》(1943),宋扬(1918—)的《读书郎》(1944)、《古怪歌》(1945),费克(1918—1968)的《茶馆小调》(1944)、《跌倒算什么》(1945)、《五块钱》(1945),马思聪(1912—1987)的《民主大合唱》(1946)、《祖国大合唱》(1947)等。

四、新中国成立以后的合唱事业

1949 年中华人民共和国成立以后,音乐事业受到党和国家的重视,合唱活动也走上一个新的阶梯,不仅建立了专业合唱团,而且业余合唱团也如雨后春笋般地大量涌现,国家派遣留学生到苏联和东欧的一些国家学习。20 世纪 50 年代,国家聘请苏联合唱教育家杜马舍夫来华举办全国性的合唱指挥训练班,为我国培养出后来成为著名指挥家的秋里、施明新、聂中明、司徒汉、刘孝扬等多人起了重要作用。60 年代初期在国外留学的严良堃、郑小瑛等相继回国,加上我国著名老指挥家马革顺、杨嘉仁、葛朝祉、陈良等人,共同活跃在合唱乐坛上,为新中国的合唱事业做出了重要的贡献,形成一个历史的高峰。这一时期的主要合唱作品有:《半个月亮爬上来》(维吾尔族民歌,杨嘉仁、蔡余文编合唱)《歌唱祖国》(王莘作曲)、《阿拉木汗》(维吾尔族民歌,王洛宾记谱译词,谢功成编合唱)、《牧歌》(东蒙民歌,海默、瞿希贤编合唱)、《红军根据地大合唱》(金帆作词,瞿希贤作曲)、《我们走在大路上》(李劫夫词曲)以及一些优秀的为毛泽东诗词谱曲的合唱歌曲。"文革"时期,四人帮知道作为意识形态的合唱能形成舆论的重要性,以"左"的面貌出现,蒙蔽一批作曲家为他们的篡党夺权的政治斗争服务,编写了大批的"文革歌曲"。专业团体停止工作,正直的音乐家被限制了工作自由,好的歌曲不许演唱,几乎没有了业余合唱团。虽然文革歌曲也在大唱特唱,却形成了一种被压抑的畸形状态。粉碎"四人帮",十一届三中全会以后,1982 年举办了第

一届北京合唱节，全国音协举办了严良堃合唱指挥学习班，1985年成立“北京合唱学会”(后扩大改组成立‘中国合唱协会’)。相继成立的还有“中国师范院校合唱学会”，为开展社会音乐事业和促进合唱教育开拓了一片崭新的天地。如今，不同民族、不同风格的合唱团绽放着百花齐放的绚丽色彩；全国各地中小学合唱节、童声合唱节、老年合唱节、中国合唱节、中国国际合唱节等吸引着广大的国内外合唱爱好者和数以千计的合唱团。为数众多的合唱队到国外出访、参加比赛，在国际合唱赛事上获得大奖，中国的合唱在世界音乐舞台上赢得极高的赞誉。

综上所述，可以看出：

(1) 合唱总是伴随着人类的活动而产生、发展，尤其在群情激动时，合唱是最好的表达方式。所以，合唱是群体活动，合唱活动应有统一的要求。

(2) 我国现代合唱活动主要的传统是20世纪30年代以来的群众歌咏活动，但是19世纪末传入我国的欧洲宗教合唱和早期归国学习音乐的留学生改编、填词的学堂乐歌，为我们在合唱作品的创作以及合唱队训练等方面提供了有效的参考。

(3) 指挥对于合唱队员来说，既是艺术指导者，又以指挥特有的方式(指挥动作语言)和大家共同歌唱，心灵相通地一起表达美好的感情，追求崇高的情趣和理想，所以他又是合唱队员的朋友。这一点与历史上合唱指挥大都从合唱队员中产生的实际可以印证这种关系的渊源。

(4) 合唱是一种极易普及的音乐活动。一个人只要有健康的嗓子就能参加合唱活动，通过自己的体验直接享受美的愉悦，得到精神的鼓舞，它是进行审美教育、培养全面文化素质的有效途径。历史上宗教教会利用它宣传教义。人民群众则以它来激励为理想而奋斗的感情。因此它一直受到世界各国和各级学校的重视，是学校美育教育的重要内容。

(5) 合唱是声乐表演形式，应当主张在科学发声方法的基础上，根据歌曲内容的需要，采用与之相适合的音色和风格，不应追求单一风格和发声方法。不科学的总要被淘汰，一个好的合唱队应有极强的可塑性，什么风格的歌曲都可以胜任，不能无论什么作品都用同一种风格演唱。历史上圣咏大都用“半声”(Mezzo voce)的方法演唱。今天，在国外也有指挥用歌剧的唱法演唱，都有很好的效果。

第二节　合唱指挥应具备的基本素质

指挥在合唱队中首先是艺术指导者，负责合唱整体艺术的训练、表演、学习、提高；其次是合唱队的组织者，合唱队的建立、管理和建设都是指挥需要关心的。因此他必须具备以下条件。

(一) 思想修养。饱满的工作热情和敬业精神是一个指挥应具备的基本条件。

(二) 艺术修养。作为艺术领导者，必须要有正确的艺术观和全面的艺术修养，从曲目的选择到对歌曲的艺术处理都是指挥艺术观点的体现。因此，可以说合唱队的生命决定于指挥的艺术观点正确与否和艺术修养的深度。

(三) 音乐修养。指挥应有较高的专业水平，全面、丰富的音乐知识和修养。包括以下内容：对指挥法的掌握；对合唱总谱的熟练阅读能力；对音乐的记忆能力；一定程度的钢琴演奏能力；具有敏锐音高感、节奏感、力度感和音的色彩感；了解声乐知识(最好自己比较系统地学习过声乐)

和训练方法的运用;掌握作曲理论和音乐史论;熟悉乐器法和配器法知识。此外还有更重要的一点,便是向生活学习,要加强生活体验,增进感性知识,使自己对作品的艺术处理和指挥更加生动感人。

(四) 工作能力。指挥是整个合唱集体的核心,要能够靠自己所体现出来的艺术魅力吸引大家,靠自己的艺术激情驾驭和调动每一个合唱队员的积极性,主动地投入到集体的感情和工作中。因此指挥要有较强的组织工作能力,每一次排练之前的备课(案头准备工作)应尽可能做到细致认真,排练时工作有序,张弛有致,课堂下和蔼可亲,知人善教,这样才能建立起威信,提高排练效率,在实践中不断学习、研究排练和表演心理的知识,钻研工作方法,使自己的合唱队尽快地提高合唱意识和歌唱质量。

第三节　排练工作的学习

指挥和合唱的排练是一门综合的课程,可以说指挥通过技巧性很强的手势动作表达音乐,坚实的专业理论修养是它的后盾,单纯的手势动作是打拍子,只有将二者综合才是“指挥”。指挥技术的学习始终应当强调音乐感觉,姿势、动作,图式、拍点,呼吸(分句)、提示,决不是做体操、摆样子,教学应当结合音乐,学习应当想到音乐,要使手上的一招一式都具有音乐的内涵。从某种意义来说,有些像体态律动,只是以上肢为主。此外,还应学习合唱理论,《合唱学》课程着眼于合唱指挥实践,有关合唱学的理论要通过如何指挥和排练的具体实践来学习。指挥的音乐修养应当全面。古典时期很多合唱作品并不写明速度、表情,乐谱中也没有速度、力度和唱法的标记,全凭指挥的音乐知识和修养来感受并作出处理。但在不同时期的作品又有不同的风格,一首作品的艺术处理正确与否,指挥的艺术修养可以说是关键,所以学习指挥决不是上几堂课的问题,而是要不断地学习,包括多观摩优秀的指挥排练和演出,把好的艺术处理和工作方法吸收过来为己用,从中找出不足之处,通过鉴赏和比较,从而得到提高;还要增强对生活的体验,除了一般身边的生活外,还应体验在重大的事件上的感情冲撞。有无生活的体验对于能否使作品生动地再现,具有重要作用。指挥对于作品的艺术处理绝非仅仅是强弱快慢的技术问题。有的指挥还要做合唱团的管理工作,如组建工作中,有关业务标准的掌握、测评,其他工作可以由经过选举成立的领导小组分工管理,因为一切管理工作都是为合唱服务,所以指挥也应当随时关心并提出意见供大家参考。组织管理工作对于一个业余团体来说非常重要,譬如各种制度和纪律的制定和执行、成员间的团结问题、资料管理、财务等,这些问题处理不好就会直接或间接地影响合唱团的成长,绝对不能掉以轻心。学校中的班级合唱主要由音乐教师全面负责,课代表协助老师工作;如果是由各班挑选的同学组成全校性的合唱团,则可以由学校指定其他老师与指挥合作负责管理。指挥指定声部长为各声部的负责人(人数多的合唱团可以指定两个声部长,其中一个负责管理)协助指挥的训练、排练以及演出工作。

合唱活动是建立在大家的心灵相通的基础上,共同的心声促使大家凝聚在一起,同喜同悲,同兴奋同激动,美好和谐的集体人声音响,带给自己审美愉悦和精神的力量,给人以温暖、抚慰、激励和震撼。指挥就是这一切的灵魂。

思考与练习

1. 我国合唱发展历史的传统是什么？
2. 以你的实践经验思考，指挥在合唱活动中的作用是什么？
3. 你认为合唱指挥应具备哪些条件？
4. 课堂教学中的合唱是否受同学欢迎？为什么？
5. 你在教合唱课的过程中存在哪些困难？

第二章 指挥动作

指挥以动作来表达自己的意图，运用手和臂的形态变化并辅以必要的眼神和细微的身体动态，构成特有的指挥动作语言。用它带领、启示被指挥者，按其提示的要求进行演唱或演奏。

指挥的动作要严格遵循准确、精练和美观的基本原则。

第一节 指挥的基本姿势和击拍图式

一、基本姿势

指挥站立时双脚稍微前后分开，挺胸收腹，自然放松，精神饱满，富有激情。根据音乐感情发展的需要上身可以自然地略向前、后倾或转向专注于一个声部，但除手和臂以外，身体各部位均不能随节拍律动下意识地做出节律性的动作。

二、基本动作

1. 指挥动作

以手的动作为主，辅以小臂和大臂，动作范围位于指挥者腰部以上的正前方，高不过头，两侧各不超过 30 公分。手部以指关节和腕部的动作为主，用各种姿态表达人声和音乐感情的细腻变化，双手距离近，小臂和大臂按比例动作大，反之则小。整个指挥动作应以指挥面前的平面范围为主，正面前后、纵向动作尽量避免。

2. 指挥图式

指挥时，拍点的形成靠拍点前(点前)的加速动作，在拍点上反弹，拍点形成后(点后)的减速动作构成。无论强拍、弱拍，拍点都是这样形成的，只是方向和拍点的力度不同。(如图 2-1)(以下的图例都以右手为例。渐粗的线条表示加速，渐细的线条表示减速，↧表示加速，↥表示减速)

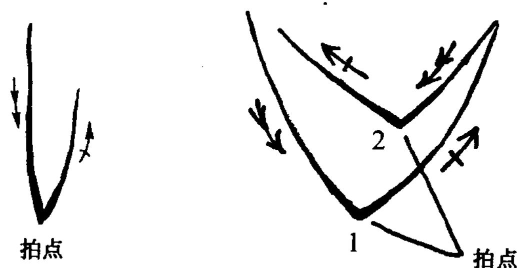


图 2-1

拍点之间的连接线在击拍图式中基本有三个方向，不同拍子的击拍图式都是由这三个方向的拍点和连线组成(具体指挥时有变化)：

垂直方向：由于地心引力的关系，它是击拍时最有力的一拍，在小节中的强拍使用，由于每小节只有一个强拍，所以小节中只有第一拍的动作是垂直方向。

上举方向：垂直方向的反行，从力学角度来讲，是最费力的，所以在小节中多用于弱拍的击拍。

斜行方向：介于垂直和上举动作之间，用于次强拍的击拍，动作方向由身体中心向两侧，或由身体两侧至中心。

常用拍子的指挥图式（如图 2–2）：

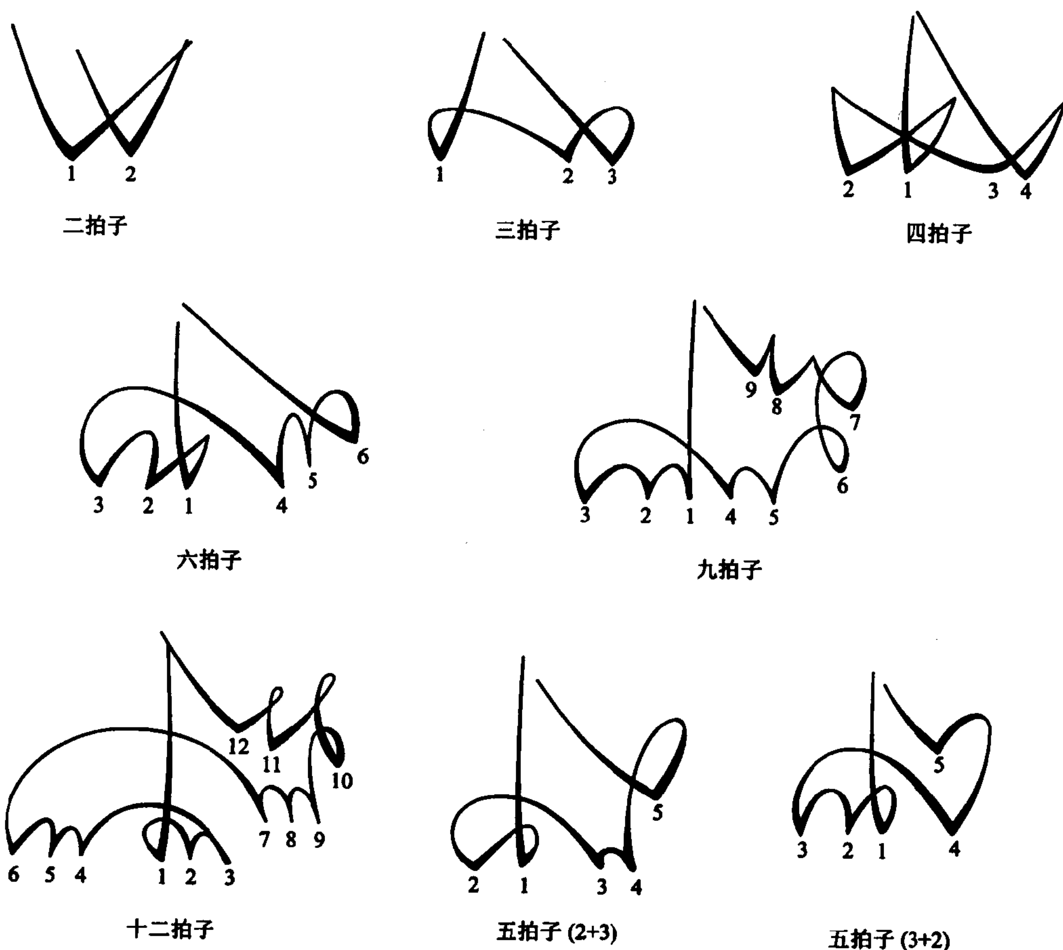


图 2–2

思考与练习

1. 联系自己的指挥实践，深刻理解指挥动作的基本原则："准确"、"精练"、"美观"。
2. 以二拍子的图式为例练习加速、减速运动以及拍点的形成。
3. 练习各种击拍图式，对照镜中，规范自己的指挥姿势和击拍动作。
4. 选用二拍子、三拍子、四拍子三种拍子的非规律性的交替，练习不同拍子图式组合的准确变化。
5. 自选合唱歌曲练习各种拍子的击拍。

第二节　起拍与收拍

起拍指示音乐的开始，收拍指示音乐的结束。

一、起拍

起拍分为三个步骤，预备、吸气和开始唱。

1. 预备

双手稍微分开置于胸前，位置高低依开始唱的前一拍位置决定，提示全体合唱队员注意力集中，演唱即将开始。

2. 吸气

“开始唱”的前一拍点上吸气，这一步骤应注意预示音乐开始时的速度、力度、唱法和感情。

3. 开始唱

“吸气”下一拍的点上是歌声开始的地方。“吸气”和“开始唱”的动作连续进行，从“吸气”结束到“开始唱”的拍点前是不吸不呼的屏息阶段。

起拍可分为整拍和后半拍起：

① 整拍起拍

无论是小节中的哪一拍起拍，关键是双手“预备”时的位置应在“开始唱”的前一拍开始的地方（如图 2–3）。

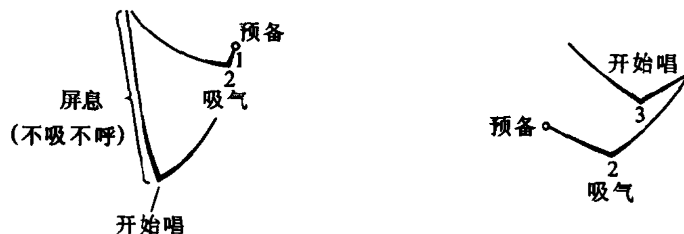


图 2–3

② 后半拍起拍

拍点上吸气以后迅速屏息，在吸气拍的顶点开始唱。由于后半拍起拍的“预备”与“吸气”动作连接短促，可在“预备”之前打一空拍，以提示“开始唱”的速度（如图 2–4）。

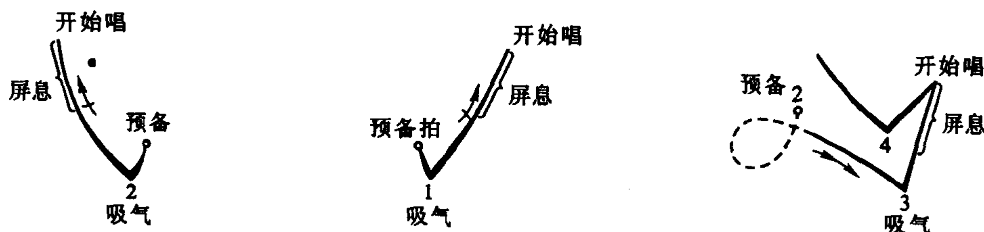


图 2–4

二、收拍

收拍是指指挥音乐的结束。分为两个步骤,"预备"和"收"。

1. 预备

预示音乐下一拍结束。在收拍的前一拍指挥动作突然加大，一般的是略高于正常的击拍位置,以区别于正常的动作幅度,预示下一拍将收拍。

2. 收

双手向内或外一挥表示音乐收住,强有力的音乐可用力度不同的握拳,弱而细腻的音乐可用手指轻轻捏住来表示。应当注意慢速、长时值的长音结束,为了把音乐表达得充分而饱满,可延长一拍收住,如八拍结束的长音可在第九拍收,依次类推。

思考与练习

1. 理解起拍各个步骤动作的作用。
2. 练习二拍子、三拍子、四拍子中各拍子的整拍和后半拍起拍。
3. 理解收拍各个步骤动作的作用。
4. 练习不同力度的长音和短音的收拍。

第三节　不同节奏的指挥

一、合拍与分拍

1. 合拍

快速的音乐,因为不便于按图式击拍,将其中的两拍或三拍合为一拍。常用的有:三拍子合为一拍,四或六拍子合为两拍,九拍子合为三拍等。

2. 分拍

当音乐为极慢的速度时,可将一拍分为两拍、三拍甚至更多拍(主拍加副拍)来打,以求得速度的稳定和演唱的方便。

有的合唱作品可以从头到尾都用合拍或分拍指挥,有的则在对比段落的快(慢)速部分或速度大幅度渐快(慢)时使用,指挥应在案头准备工作时进行设计。

二、长音保持

音乐中长音的指挥,多用保持动作,即手在打出拍点弹起后即刻停住保持不动,待长音以后再继续按图式击拍。保持动作关键是手稍呈紧张状态,保持一定的力度,可以双手一起保持,也可以一只手保持,另一只手继续击拍。保持动作除长音的指挥外,还可以在延长、附点、切分等节奏中使用。

1. 延长

一般延长音的击拍如前所述,和长音一样;也有在后半拍延长,可以在延长处打分拍延长,然

后再继续下去(如图 2-5)。



图 2-5

2. 附点节奏

一拍以上的附点音符用保持动作,慢速的附点八分音符可打分拍,如后半拍起拍一样,在第二拍的拍点上反弹起来。

3. 切分节奏

强拍后移,形成前后弱中间强或前弱后强的节奏,指挥时应在强拍利用保持动作(如图 2-6)。

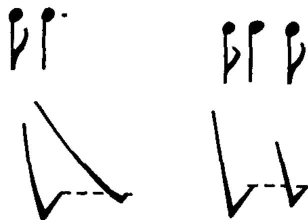


图 2-6

思考与练习

1. 以合拍与分拍指挥自选歌曲。注意拍点和保持既定的速度。
2. 练习以分拍指挥歌曲结尾的渐慢部分。
3. 练习双手保持和单手保持的基本动作。
4. 练习附点节奏和各种切分节奏的基本动作。并结合自选歌曲练习。

第四节　速度和力度

一、速度

指挥主要靠动作的大小来控制速度变化,在音乐进行中,渐慢时指挥动作由小到大,渐快时则由大到小。如果速度突然变化,则须通过预示动作来表示。预示动作是在音乐速度变化的前一拍突然按照变化的速度放慢或加快,放慢的预示动作手部较以前放松,加快的预示动作是手部较以前稍呈紧张,这时眼睛和指挥的面部表情也要和手臂的动作相配合,因为速度的突然变化必定与音乐感情的变化相关,所以指挥也要有感情变化的预示。

二、力度

指挥不同的力度及其变化有以下几种方法：

1. 变化指挥动作幅度的大小

大表示强，小表示弱。

2. 变化击拍的线型

手在空间运行的轨迹可构成直线或弧线，直线具有力的质感，弧线具有轻柔的动态，运用它们的变换可表示力度的要求与变化，相互逐渐改变线型则可表示渐强与渐弱。

3. 变化击拍动作的方位

指挥动作在不同的空间范围运动，产生不同的提示效果。双手远离胸前易做大的挥动，表现强，反之表现弱。逐渐改变动作幅度的大小，可以表示渐强或渐弱。

4. 变化击拍的力度

击拍力度大，拍点的反弹速度快，表现力度强，反之则渐弱。逐渐改变，也可表示渐强和渐弱。

5. 手形的变化

富有变化的手的形态和动态可以表现指挥的各种意图，其中力度变化是主要的内容。

手心向上或向下微曲平伸，以不同程度的手指弯曲和紧张度的变化并做上举移动，可表示渐强，反之表示渐弱。

手掌放松，掌心向前表示弱，自上向下移动，表示渐弱。

手掌紧张度的变化也可以表现不同力度的变化。手指弯曲程度大、手掌紧张，表示强；手掌放松、手指随动作节奏轻轻弯曲，表示弱。

6. 强后突弱的指挥

强后突弱是在一个音上由强突然变弱，产生音响上力度变化的强烈效果。可用双手或单手手心向前或斜前方用力击出拍点，随即立刻放松，手指自然放松收拢，并迅速反至胸前或腰部，表示要求声音由强突然带有弹性地急剧转弱，指挥动作具有鲜明的形象。

思考与练习

1. 熟记由慢(Iargo 广板 ♩=46)至快(Presto 急板 ♩=184)的速度标记和每分钟的拍数。
2. 用不同的拍子练习由慢速到快速的连续击拍的变化(预示动作要清楚)。
3. 练习不同力度的击拍时手的紧张与松弛的变化(预示动作要清楚)。
4. 指挥自选有不同速度、力度变化的合唱歌曲，理解速度、力度变化时手部内在的力量质感与感情变化的联系。

第五节　双手的分工

指挥并不总是两手同步对称地打拍子，更多的时候双手的位置、动作大小以及形态都各自不同，以表现多声部的织体和感情的发展。在这方面，没有固定的程式和规定，但也不是随意地即兴

表现，而是根据指挥的理解和经验，合乎逻辑地创造和设计分工的动作。一般说来，左手更多地用来提示声部的进出、力度、唱法和感情的变化等，而右手除了按图式打基本拍子外，也配合左手的分工。实际上，指挥一首作品的全过程中，经常是采用两手分工指挥的方法，同步动作是少数。

因为生活中两只手活动时经常是同步的，因此需要做一些针对性的练习，以适应指挥时双手分工的需要。

思考与练习

一、练习下列各种保持动作，使左(右)手从同步活动中解脱出来；

1. 左手和右手轮流击拍(二、三、四拍子)，右手击拍时，左手保持，左手击拍时右手保持，不要停顿。

2. 在练习1的基础上，保持的手停在身体左上、左下、右上、右下、正前方等部位。

3. 在练习1的基础上，保持的手掌心向上，缓慢上移，肌肉逐渐紧张，然后手心慢慢转向前方，缓慢放下，肌肉逐渐放松。

二、以《太行山上》和《飞来的花瓣》为例，练习双手分工及力度、速度与声部进出的指挥。

第三章　合唱的组成

第一节　合唱的类型

合唱的类型可按参加者的音色特点和有无伴奏，分为同声合唱和混声合唱，有伴奏合唱和无伴奏合唱等类型。

一、同声合唱

由同类的人声组合而成，常见的有下列三种：

（一）男声合唱

（二）女声合唱

（三）童声合唱

女声合唱和童声合唱一般分为三个声部，即高音声部、次高音声部（中音声部）和中音声部（低音声部），人数比例可为8:6:6，男声合唱可为6:4:4:6，人多（少）时按此比例增加（减少）。

二、混声合唱

由成年男声与女声（或童声）混合组成，一般有下列几种：

（一）男声加女声（最常见的混声合唱）

（二）男女声加童声

根据同样的原则，最小混声四声部的合唱应以：女高音5人，女低音4人，男高音4人，男低音5人组成。混声三声部合唱应以女高音8人，女中音6人，男声6人组成。

合唱队的规模有如下的类别

（一）小型合唱队（20—30人）

（二）中型合唱队（30—60人）

（三）大型合唱队（60—80人）

（四）特大型合唱队（80人以上，人数过多，声音容易粗糙，不易获得精细的声音变化，但可以获得强劲有力的声势，在群众性的大型歌咏活动中经常出现。）

童声合唱中的男童声在变声期前，其音域比成年男高音高一个八度，因此童声可代替女声参加成年人合唱，所以也有女声加童声以加强童声的高音声部，但要注意童声的音域没有成年女声宽，气息的持续力也比较短。

三、有伴奏合唱

常见的是钢琴（手风琴）或乐队伴奏。伴奏一般对合唱起衬托或填充作用，有的作品伴奏部分

与合唱同等重要，有的作品合唱就是乐队声部或织体的一部分，如贝多芬的《第九交响曲》，马勒的《第二交响曲》、《第三交响曲》、《第八交响曲》等。

四、无伴奏合唱

无伴奏合唱是纯声乐的艺术，难度大，最能体现群体人声的魅力和一个合唱队的演唱水平，同声和混声合唱都有无伴奏形式，但以混声合唱和男声合唱较多，因为这两类合唱拥有充实的低音，和声效果丰满，使合唱可以得到雄厚和完整的音响。

合唱队的组成

原则是：担任演唱旋律的女高音和演唱和声基础音的男低音（外声部）人数稍多于男高音和女低音（内声部），以便突出旋律和获得低音有力的支持。

第二节　合唱的声部

合唱是人声的组合，不同的人声有不同的音色、音域及表现力，相同或相似的音色、音域的人声组成一个声部。声部是合唱队的基本单位，合唱的艺术表现就是在不同声部的协作下得以实现的。

一、声部的划分

由于性别、年龄、声带结构的不同，合唱队可分为多个声部，至少可分为高音声部和低音声部，为了加强和丰富合唱的表现力，还可根据作品的需要将每个声部再分为两个声部。

（一）同声合唱的声部划分

高音声部和低音声部组成同声二部合唱，如男声二部合唱、女声二部合唱、童声二部合唱等。

高音、中音（第二高音）和低音（中音）声部组成同声三部合唱，如男声三部合唱、女声三部合唱和童声三部合唱等。

将同声二部合唱的每个声部再各自分为两个声部，即高音声部、第二高音声部、中音声部、低音声部，组成四部同声合唱。这在男声合唱中较为多见，因为男声有男低音，可担负和声的低音，与上方三声部构成完满的和声效果。而女声或童声合唱因缺少低音，分为四声部比较困难。

（二）混声合唱的声部划分

混声合唱通常分为四个声部，以意大利语的字头字母为该声部的缩写符号，后面的罗马数字为再分部的标记。

女高音声部(Soprano 缩写为 S)再分部标记如 S_{I}、S_{II}等。

女低音声部(Alto 缩写为 A)再分部标记为 A_{I}、A_{II}等。

男高音声部(Tenore 缩写为 T)再分部标记为 T_{I}、T_{II}等。

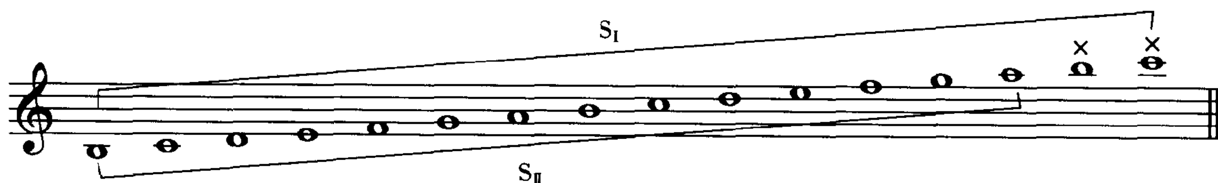
男低音声部(Bass 缩写为 B)再分部标记为 B_{I}、B_{II}等。[意大利语为 Basso，通用为英语]

二、声部特点

每个声部都有其自身在音色、音域和音区的特点，应根据其特点区分和决定不同的声部划分。现将各声部的特点和音域介绍如下(标有×记号的音为较难达到的)：

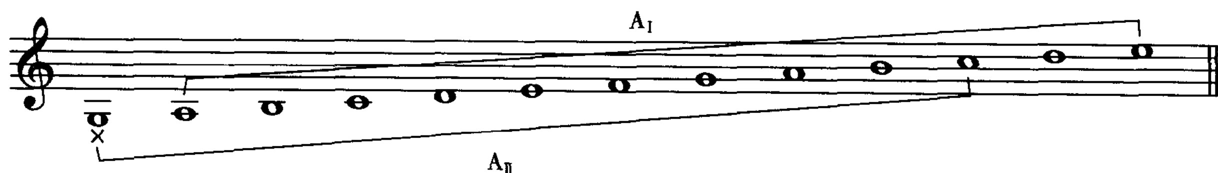
女高音：高音明亮、清脆，中音柔和、丰满。第一女高音在合唱中演唱最高音部分，由于音色上的特点，较易清晰地显示出来，所以经常担任主旋律的演唱。第二女高音音色宽广圆润，厚实有力，有时在合唱中担任辅助旋律与和声填充声部的演唱。

谱例 3-1



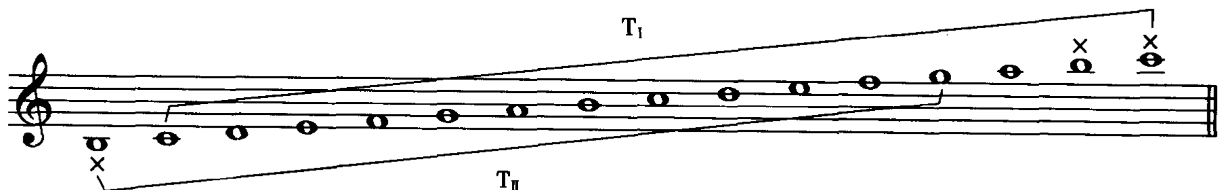
女低音：中音柔和、响亮，低音饱满、浓厚。是女声中取得音色平衡的声部，第二女低音音色厚实温暖，可以弥补第一女低音声音深沉上的不足。

谱例 3-2



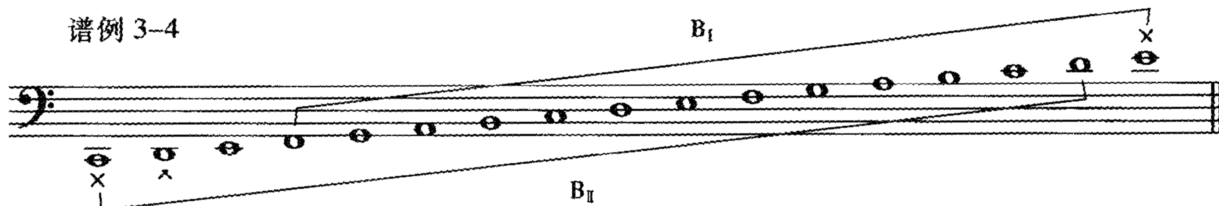
男高音：高音明亮、抒情，中音结实、饱满。第一男高音高亢有力又柔和清新，既能雄壮有力，也可委婉抒情，在与女声声部形成的假交错时，飘浮在女声的旋律之上的假声，更加具有人声音响的特殊效果。第二男高音坚实、充沛，在分部演唱时使男高音的音色得到有力的支持。

谱例 3-3



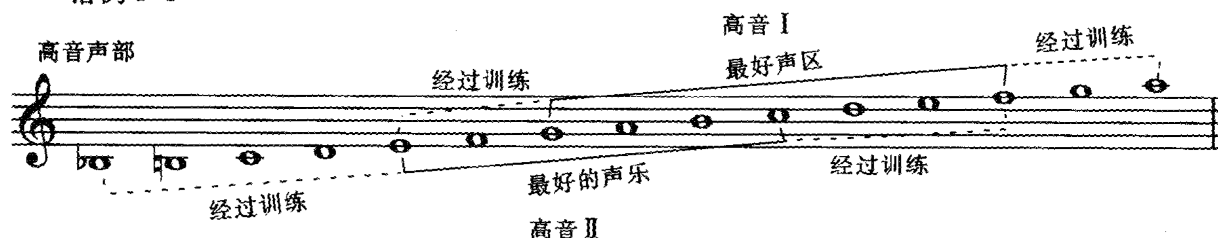
男低音：中音强劲、庄重，低音深沉、浑厚，在合唱中担任和弦的低音演唱，虽然这个声部运用胸腔共鸣为主，但不能忽视和头腔共鸣的结合，否则容易引起音准偏低。有时会有一些真正的低沉男低音，比正常的男低音还低一个八度(Low bass)可以作为男低音下面的附加声部，担任第二男低音下面的"下男低音"，增加合唱基础低音的厚度。

谱例 3-4



童声：童年时期，发声器官正在成长，声带肌肉比较稚嫩，没有定型，所以在性别和音色上没有严格地区分，一般来说，能有自然的头腔共鸣。声音清脆、明亮的孩子适于唱高音声部；声音结实饱满的孩子适合唱低音声部，居其中的唱中音。但是儿童正在成长，面临着变声期，经过训练音色会更加美好，音域还可以拓宽。也有的提前进入变声期，所以应当谨慎小心地对待童声合唱的声部划分。

谱例 3-5



谱例 3-6



第三节　合唱队员的选择

组建一个合唱队，首要的是每一个成员的音乐素质和歌唱基础，坚持从实际出发，以合理的标准来选择合唱队员，才能给合唱队的发展与进步奠定基础，从而不断地提高合唱队的艺术素质和总体水准。因此，合唱队员应有明确的思想认识，热爱集体，遵守制度，明确参加合唱队唱歌是集体活动，为追求集体的合唱艺术而来，大家在一起共同创造合唱队的共性，不能突出个性。此外，还应根据不同合唱队的定位，确定选择队员的标准，既不能脱离实际而要求过高，也不要过大地偏离既有的水平。

一、选择内容　主要是歌唱基础和音乐素质

(一) 歌唱基础

在没有伴奏的情况下演唱指定歌曲，考查音域、拍子、节奏、音色和音乐表现的准确程度；用简单、必要的练声曲考查发声方法、音域扩展、吐字咬字等方面，为确定声部做准备，并了解存在问题和今后的发展。

(二) 音乐素质

1. 模唱在钢琴上所弹出的音高，了解音高感和听辨能力。

2. 模唱(奏)所给的节奏组合，了解节奏感和模仿能力。

3. 视唱指定歌曲，了解音乐感和视谱能力。

二、选择标准

(一) 对歌唱的要求通常有以下标准：

1. 音色

根据听觉的经验，测定属于何种音色，如有的人具备高音音色，但是唱不高，再进一步了解是否属于发声方法或存在的其他问题。如果是方法问题，可以先唱第二高音声部(或放在低音声部，待有了进步达到高音的水平后，再归到应在的声部)；如果属于生理病变，则应考虑是否适合合唱队的需要。

2. 音域

这是最常用的考核标准，听一个人的高音和低音各唱到什么音，就决定他(她)所属的声部往往是片面的，因为一个人的演唱音域会受到心理因素和发声方法的限制，影响正常发挥，甚至使用不正确的方法以达到自己盲目追求的高音或低音，造成错误的印象，应考虑是否能够通过训练和学习掌握正确的方法，使音域有所发展，得到科学的认定所属声部。

3. 换声点的运用

换声点也叫“提位”，是指以自然状态由低向高音演唱音阶时，都会有在某几个音唱不上去的感觉，这里很自然地要增加气息的支持，加强呼吸部位肌肉的对抗和发声器官肌肉的控制，提高和更换共鸣位置，向上一个声区自然地过渡，否则就会导致挤压发声器官，喉结上升，以低位置唱高音，发出喊唱的声音，甚至声音破裂，这个界限的所在叫做换声点，是发声器官运动时的客观状态。每个人的换声点虽有不同，但总的来说相对统一，以相似接近的换声点来决定声部的划分是比较科学的。换声点高的人可能编入高音声部，反之则应属于中、低音声部。鉴别每个人的换声点，要求具有一定专业知识和经验的人才能胜任。各声部的换声点(如表 3-1)：

表 3-1

换声点 / 声部	第一换声点	第二换声点
女高音		
女低音		
男高音		
男低音		

4. 声带结构

每个人声带结构因生理条件不同而长、短、厚、薄各异，有经验的医生通过器械可以看到，一般人难以认定，专业院校在录取学生时采用这种方法作为参考，业余合唱队因为无此条件，仅供大家参考。

5. 个性突出或错误的声音不易纠正的不能吸收到合唱队中来：

(1) 白、沙、摇、抖的声音，不能自我调整融合在合唱整体的影响之中，将会破坏合唱声音的统一，而且这种声音形成的原因是多方面的，不易克服。不适合合唱队。

(2) 个性突出的声音在合唱队中也会影响声音的统一。所谓突出，是指发声虽然没有毛病，可以唱独唱或演唱风格鲜明的民歌，甚至在合唱中可以唱领唱，但不能融合在合唱统一的声音之中。

(3) 因生理或其他条件影响的声音，如鼻音、喉音、吐字咬字不清、方言语音过重等，影响声音的融合。

(二) 乐感　对于音乐的感受和表现能力强弱的考核是选择合唱队员的重要内容之一，有的人声音可以，但唱起歌来毫无感情，没有力度、速度和音色的变化，反之，有的人声音稍差一些，但歌声动听，富有情感，从某种意义来说，后者的条件可能还强于前者。

(三) 视谱能力和乐理　能够看谱即唱谱或歌词，音高、节奏准确，有表现力，尤其对临时升、降、还原记号能够分辨并唱准。但作为业余合唱队，从不同的实际情况出发，过高要求将会使许多具备歌唱条件但视谱能力较差的合唱爱好者被拒之门外，视谱和简单的乐理知识可以在合唱队中得到提高，因此不要对这一内容要求过高。

第四节　合唱队形的排列

合唱队形的排列，首先要根据合唱音响表现的需要，应有利于各个成员及声部之间的合作，有利于指挥与合唱队、伴奏的相互配合，同时还应考虑合唱队人数的多少、各声部力量的强弱、演出形式的不同、演出场地的大小和音响等条件。队形排列一经确定，就要相对固定，以便各声部之间形成默契的合作关系。也有另一种排列，声部完全打乱，以多个四重唱的形式，个人之间没有相同的声部相邻，锻炼每人各自为战，又相互融合。另外，还可以根据作品内容或带有适量表演需要而排列队形，但是这一切都要以保证音响的完美为前提。以下是几种队形的排列方法：

一、根据音响的发挥和便于声部合作

传统的原则是女声在前，男声在后，高音声部位于指挥的左前方，与乐队的第一小提琴位置一致，便于指挥与经常演唱旋律的高音声部合作，低音声部在右边。也有为了旋律声部和右手配合方便，而把高音置于指挥的右侧。如果有特殊男低音，应安排在合唱队的正后方。混声三声部在中学生和男声少、女声多的业余合唱队中经常见到，读中学的男生因为刚刚度过变声期，音量较小，所以可把男声排列在中间，既可以使声音传出来，又能在女声的包围中获得鼓舞，增加信心(如图 3-1、3-2)。

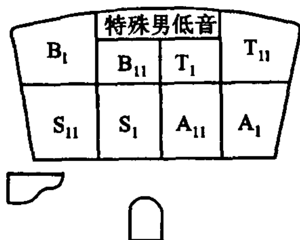


图 3-1

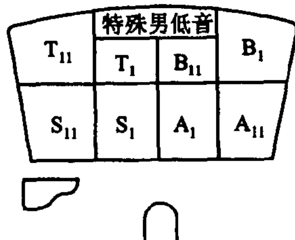


图 3-2

二、有利于两个外声部(女高音、男低音)或内声部(男高音、女低音)的合作,使这两个声部在一起(如图 3-3~图 3-6)

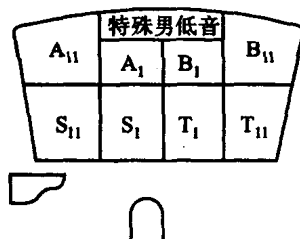


图 3-3

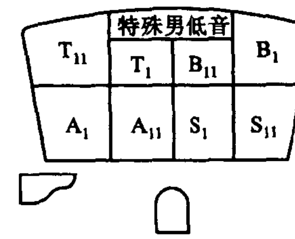


图 3-4

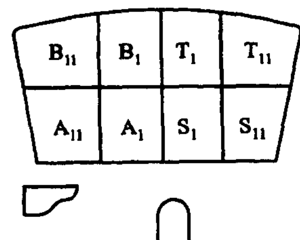


图 3-5

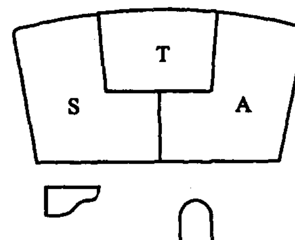


图 3-6

三、多个四重唱组合(如图 3-7)

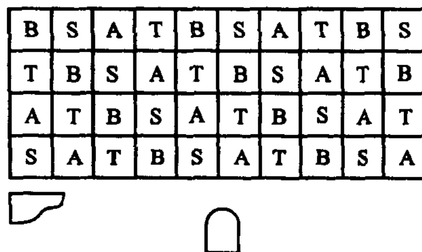


图 3-7

四、同声合唱可以自左至右依次排列(如图 3-8~图 3-16)



图 3-8

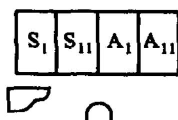


图 3-9

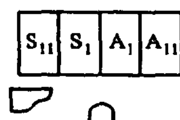


图 3-10

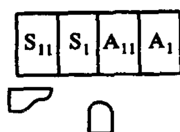


图 3-11

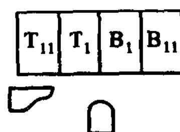


图 3-12

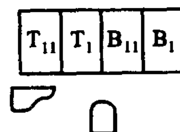


图 3-13

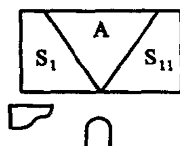


图 3-14

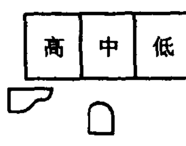


图 3-15

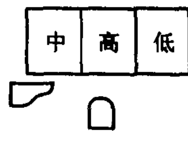


图 3-16

五、如果有领唱的合唱，领唱者一般安排在指挥的左前方，靠近钢琴的位置(如图 3-17)

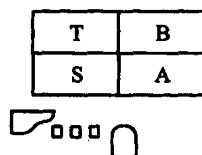


图 3-17

在演唱时也可根据作品内容需要在不影响声部合作与整体音响效果的原则下合理安排队形变化。这里没有考虑电声扩音设备，因为电声会干扰合唱音响的真实性，正式演出中一般不使用，但大型或超大型的合唱如果场地音响不好，也可谨慎使用，但要认真调试，以求得最佳效果。

思考与练习

1. 合唱音响与不同形式的队形排列的关系。
2. 你所指挥过的合唱队队形是如何排列的？根据是什么？

第四章　合唱的训练

合唱是需要整体配合的艺术，合唱队员之间以及队员与指挥之间思想感情的融洽是达到共同目标的先决条件。要把不同的个性、不同的音质融人发声状态相对统一的合唱之中，产生理想的音响效果，就应当通过训练掌握呼吸、起声、发声、共鸣、音准、咬字吐字等各种技巧，并在长期训练中形成音乐感觉和歌唱状态的高度一致，以求达到技术与艺术手段的完善。训练过程应遵循循序渐进的原则，在艺术上处理好“情”与“声”，在技术上掌握“气、声、字、腔”之间辩证统一关系。

合唱训练的目的在于通过有计划、有步骤的集体训练，逐步完善合唱队的技术与艺术表现手段，获得良好的音响和表现力。它包括声音训练、节奏训练、音准训练等内容。

第一节　声音训练

良好的歌唱应包括：正确的歌唱姿势；正确的呼吸支持；正确的起声；正确的母音状态；圆润的音色；丰满集中的共鸣位置和清晰的语言等内容。

一、发声方法的统一

(一) 呼吸

呼吸是歌唱发声的动力，也是歌唱技巧的基础和重要的艺术手段。由于人体控制空气压力器官(胸、腹、两肋、横膈膜)的作用；使被压缩的气流冲击、摩擦发声器官——声带，引起声带的振动而发声，并通过共鸣腔体(胸腔、口腔、鼻咽腔)的扩大和美化，使声音具有音乐和语言的特征。这就是呼吸发声的基本原理。我们日常平静时的呼吸是自然而无意识的，而歌唱时的呼吸则必须按照歌声的需要，通过器官的积极活动，有意识地加以控制。

歌唱的呼吸应采取胸腹式联合呼吸，它是用横膈膜周围的肋间肌、上腹肌、后腰肌和腹部肌肉群共同控制气息的呼吸方法。吸气时，姿态端正自然，双肩放松，用口鼻同时吸气，吸得比日常略深些，要平静如闻花的感觉，不可抬肩。这时两肋扩张，横膈膜呈下推状，吸后将气息保持片刻再呼出。呼气时横膈膜不能松弛，对气流要加以控制，似吹蜡烛的火苗，慢而轻、均匀持续地吹，火苗既不灭又不左右摇晃。

常用缓吸——缓呼、急吸——缓呼两种方法来训练。缓吸以鼻为主，也可兼用两唇间的缝隙。急吸要求口、鼻同时吸气，切忌抬肩。呼气时可发声带不振动的清辅音，如“丝”、“夫”、“普”等来检查呼气是否达到匀、慢、稳的要求。还可用在呼气过程中加多停顿的方法来锻炼横膈膜的控制能力、训练呼吸技巧。即：吸-停-呼-停-吸……呼吸训练是为正确发声做准备的，因此进行呼吸练习时一定要想像发声。合唱运用呼吸的手段有整体的呼吸、声部的呼吸和循环呼吸三种。

1. 整体呼吸

各声部在规定的地方按要求统一呼吸，主要在主调作品中使用。

2. 声部呼吸

各声部呼吸的地方不一样，多用在复调织体作品中。

3. 循环呼吸

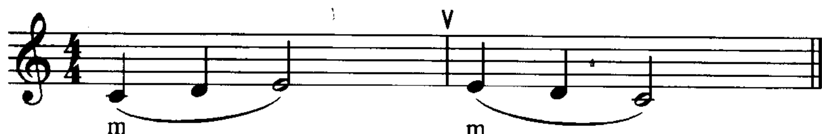
合唱队特有的一种呼吸方法，也叫链式呼吸或轮流呼吸。演唱长时值的乐句时，合唱队员在不同的地方、不同的时间，自由地、不露痕迹地偷着换气，以取得长音不间断的效果。在循环呼吸时应注意：①一般情况下，避免在强拍前、小节线上、歌词中字与字交替时换气。②不要选择在气息快用完时再换气，而是在尚有一定的气息时"添气"或"续气"，换气时要保持吐字时的口形、歌唱时的状态，不露声色地进行，使合唱队整体在合唱音响的力度、音色和音乐的进行中没有任何变化，造成一种连绵不断、舒缓、悠长的效果。为了不致产生在长时值的音乐进行中因循环呼吸产生突兀的感觉，在换气时可先渐弱，换气后再逐渐恢复到所需的力度。

（二）发声

必须把呼吸训练的要求贯穿到发声训练中去。在正确的歌唱姿势、正确的呼吸支持下进行发声训练。

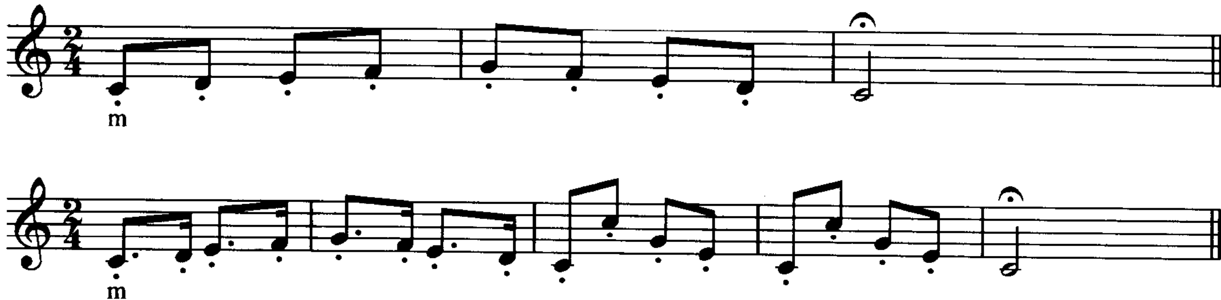
1. 练声时应按乐句的速度、力度、音高要求准确地吸气，而吐气过程即是发声过程。速度及力度一旦改变，吸气要求也应随之变化，开始最好用哼唱(m)进行练习，因为哼唱省气，较易达到匀、慢、稳的要求。如用缓吸——缓呼练习：

谱例 4-1



谱例 4-2

用吸-停-呼-停-吸的呼吸方法来练习：



通过哼唱来调节呼吸和发声器官，获得声音的高位置和共鸣。要求打开口腔和喉咙，轻闭上下唇，舌尖轻抵下牙背，下颚、颈部放松，用缓吸——缓呼气息支持，哼出高位置声音，鼻上端、眉心、唇部有振动感，哼唱时，呼吸器官不能松懈，应保持深呼吸气息的支持状态。

2. 训练正确的起声（指发声的最初刹那），起声分硬起声、软起声、缓起声三种。硬起声也称为"激起"，软起声和缓起声也称为"舒起"。硬起声是基础，因此掌握正确的硬起声很重要。练习吸——停——呼（立即发短音）要求有气就得有声，不允许漏气，音头准确而有弹性，声音干净而清脆。可先用单音断唱：

谱例 4-3



再用旋律唱：

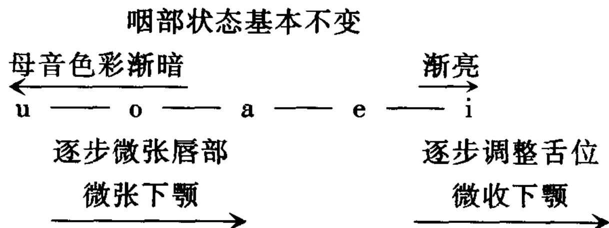
谱例 4-4



从中音区以中弱的力度，先用哼唱练，而后再练其他母音。要求咽部呈开放状态、发音清晰而富有弹性。唱好断音再唱长音，让良好的断音为长音打基础。

软起声，起声前用缓吸气状态，发声时仍须保持吸气状态，让声音徐缓送出，如流水般平静自如。缓起声，吸气状态如软起声，不同的是起声时稍有漏气而后再让声音延长，可产生稍暗的音色，缓起声是一种不常用的艺术手段应慎用。

3. 训练发声应对母音状态与色彩建立起正确的概念。先从[a]、[o]母音开始练习，要求打开口腔，口腔内部歌唱时咽部如吞汤圆似的感觉。通过调整唇部和下颚形成 a、o、u 三个不同母音。在[a]母音基础上调整舌位形成开放式的[e]母音；在[e]母音基础上微收下颚形成圆润的[i]母音，歌唱时[e][i]母音比语言中[e][i]口部开度要大。



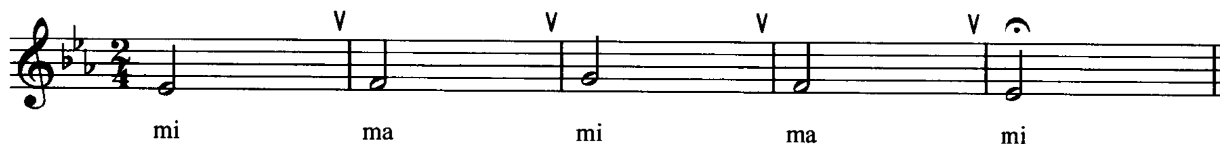
运用上述方法练习不同母音的过渡，使之形成母音之间的色彩渐变，获得甜美而圆润的发声。

(三) 共鸣

从声带发出的基音，经过共鸣腔体的共振得到扩大和美化即为共鸣。共鸣训练是以人的头声、混声、胸声三个高、中、低声区为依据的。共鸣腔体有可调节(如咽、喉、口)与不可调节(如胸、鼻、额窦)之分别。要获得美好的声音，除呼吸和起声训练外，就是要训练适应不同音区自如地调节共鸣腔体的能力。首先要掌握好中声区的混合共鸣，而后向高、低声区扩展。从混声区向上扩展时逐步上提软口盖来调节，保持打呵欠的状态，以便获得良好的上部共鸣，形成声音的“高位

置”,练声时如同头顶书本的感觉。而低声区则偏重胸声共鸣,但要在混合共鸣基础上向低声区松弛自然地扩展音域,由于呼气压力较小、声带易处于自然放松状态,低声区的训练较易见效。可先用[mo]下行练习,用唱高声区的感觉找胸声共鸣位置,再用[ha][ho]母音扩大音量、扩大共鸣。扩展高声区的训练难度较大,因为声区愈高呼气压力愈大,声带紧张度加强,易造成喉头紧张,因此应特别注意训练方法。方法:1. 用弱声来练习。弱声唱法能保持声音的集中而有“点”;能自然地调整共鸣器官;能使声带的张力适度;使不该用劲的肌肉放松;2. 用哼唱(m)练习。要求轻闭双唇、上下牙不能咬紧、舌根平放、口腔如含满水,唱时唇部及鼻腔有轻微振动感,声音像是从鼻上端发出,然后慢慢的张开唇部唱母音。如:

谱例 4-5



哼唱能建立混合共鸣及头腔共鸣的感觉;保证声音的“高位置”;气与声结合的比例准确而平衡;咽腔打开适当;歌唱器官的运动能协调自如。还可以用[lu][lo][lü]母音,轻声高位地寻找头腔共鸣位置,音高逐步上移,音量逐渐扩大。总之,共鸣训练必须建立在悦耳动听的声音基础上,逐步由中声区向高、低两端声区扩展,并要求三个声区过渡自然、统一。

(四) 咬字吐字

合唱音乐通常都带有歌词,是一种音乐与文学相结合的艺术。因此在调动一切艺术手段发挥音乐性的同时,必须掌握歌词在演唱时的规律与特点,才能更完美地塑造音乐形象,更清晰地表达作品的思想感情。这就要求演唱者首先要将构成歌词的单个字音咬吐正确,而后在深入理解歌词含义的基础上,通过正确的咬字吐字与歌唱发声有机的结合,达到字正腔圆、声情并茂的目的。

咬字和吐字是语言发音时的先后而又密切关联的步骤。咬字是指声母发音的状态,发音时通过“喉、舌、齿、牙、唇”把声母咬成不同的形态。如:通过喉——g、k、h;舌——d、t、n、l;齿——zh、ch、sh、r;牙——j、q、x、z、c、s;唇——b、p、m、f;吐字指韵母发音的状态。即通过“开、齐、撮、合”等不同的着力方法将韵母吐出来。如:a、o、e 母音用着力于喉的开口呼送出;i 母音用着力于牙的齐齿呼送出;ü 母音用着力于唇的撮口呼送出;u 母音用着力于满口的合口呼送出;等等。每个汉字基本上都由声母和韵母组成,韵母又有单韵母与复韵母之分。单韵母的字只要把声母咬得清晰有力便可直接与韵母结合,而复韵母则必须把韵头、韵腹所有音素通过归韵保持到韵尾而收声,完成一个字的发音,每个字的发音从咬字到归韵收声全过程占时极短,这是语言发音在一般会话时的特点。而在歌唱中构成音节的每个字的发音时值有长有短,有的则长达几拍乃至十几拍。同时由于声母往往是噪音,为获得圆润而有共鸣的歌声,就必须以韵母来作为歌唱发声的基础。并在这个基础上把表达字意所不能缺少的声母,用短促有力的发音加以处理。着重训练合唱队员养成用统一的韵母形态来发声母的习惯;让声母发得准确、短促而敏捷。唱韵母时应学会将复韵母归结为单一的结合体,保持口形和发声器官的形态,尽量唱够时值,并将收声的因素融入归韵中,直到后一个字声母的发出。或将收声的感觉放在持续延长的韵母最后极短的时值里。为了表达某种意境,合唱往往是不收声的,由于声与韵结合的比例适当,加上运用正确的发声方法,结合合唱发声技巧,便为合唱队在歌词清晰而有感情的传达以及优美声音形象的塑造上打下良好的基础,

以求不断加强其艺术表现力。

诗不一定都适于歌唱，而好的歌词却充满诗意、富有音乐性。合唱作品在写作中就已充分考虑到音乐与词意的配合与表达。表演者应熟悉语言表达的规律，研究音乐与歌词的内在联系，再现作品时，才能既准确完整而又形象生动。多数情况下，音乐的分句与歌词的句逗是吻合的，如有例外，应作具体分析看问题在哪里，应如何处理。要避免不当的音乐分句对一句完整长句词意的破坏。不当的分句往往是由于对乐句和歌词的错误理解而造成的。同时，在技巧上无法提供足够长的呼吸支持也是主要原因之一。因此，要重视合唱队的呼吸训练，掌握"匀、慢、稳"控制气息的基本功，熟练运用循环呼吸的方法，为音乐的完整表达服务。呼吸技巧有多种，当语气的表达需要气息非断不可时，可以用急吸换气的方法，做到音断而意不断。要从作品的内容和风格出发，结合声乐和合唱协调上的要求，对歌词的表达作适当处理。如当歌词的句逗与音乐的分句不符时，应设法寻找符合音乐内容的全新分句；当歌词的逻辑重音与音乐的节奏、旋律的支点不同步时，应服从内容有所取舍；当非主旋律声部所唱的歌词对主旋律声部构成干扰时，应在歌词伴唱的力度和母音的色度上做必要的退让；遇到特别需要强调音乐形象和意境的作品中的歌词时，应让歌词服从音乐形象和意境的需要，作出柔和含蓄的表达。总之，不能把歌词当成是单纯的文字组合，而应当作融入音乐的形象表达。当然，也只有当合唱队具备正确的发声、全面的技巧与完善的表现力时，歌词才能真正地乘上歌声的翅膀。

二、合唱的均衡

合唱的均衡是形成完美的合唱音响效果以其特有的艺术表现力展示音乐形象的重要手段。合唱的均衡是在良好的音准、节奏的基础上，通过对音量、音色的适当调整，使音乐织体各组成部分之间达到音响平衡，进而求得丰富的音响层次和完美的音响效果。合唱织体各组成部分之间在音量、音色上所形成的相互关系与比例构成了合唱音响平衡关系。对合唱音响平衡关系的处理是指挥的重要责任。

无论是合唱作品的写作，还是合唱作品的展现，都存在音响是否平衡的问题，这就要求指挥必须通过对作品分析研究加以明确。在合唱写作中，声部平衡的关键在于对各声部声区的合理运用。而声区的运用又与和弦音的排列疏密、声部间的音质差异、演唱的力度、音量等等因素有直接关系。当同时出现的各声部同处相应的声区时，由于演唱时紧张度相似，便可获得自然平衡的音响。分处相邻声区时，由于中声区适应性强，也易获得平衡音响。惟有处在两端声区的声部，因发声紧张度大不同，则需要在调整音量、音色方面进行人工平衡。指挥熟悉这些特点并对作品的平衡关系有了初步概念之后，就应根据合唱队各声部人数及演唱水平等具体情况，在排练中进行适当的调整处理，以求得音响复现时的相对平衡。

（一）声部的均衡

由于织体不同，对各声部平衡关系的要求也有所不同。在同节奏、主旋律伴唱和复调等三种合唱织体类型中，前两种属主调和声音乐，应当使塑造音乐形象的主要旋律声部在力度、音色上较之其他声部突出。同时还要分别适当安排其他声部之间以及主旋律声部与各声部、甚至与伴奏织体之间的音响比例。只有当各组成部分相互关系达到理想状态，才可以说是符合平衡要求。第三种类型是指运用对位技术来写的复调音乐，是由各自独立的曲调、互相协调、此起彼伏的穿插配合。因此各声部所起的作用同等重要，在安排音响比例时，一般应予对等处理。复调写法在合

唱中常作局部运用，完全用复调写的合唱曲，最初出现并繁荣发展于15、16世纪的欧洲，而在中外近现代作品中则较少见。

（二）和弦的均衡

和弦音响处理直接关系到主旋律的表现力和整体的音响平衡。合唱中的和声在力度和色彩上变化无穷，和弦结构与排列影响着声部间的关系，由此产生的音响效果各异。因此处理和弦的平衡关系要纵横兼顾。

1. 对不同和弦结构的音响平衡要求

大小三和弦　处理时低声部音量应略大（转位时除外），组成和弦的各声部在任何力度等级里均应保持同力度同音量的等量平衡。尤其注意三音声部不能突出，排练时，和弦中八度和五度音程在音量音色上的平衡是基础，而后要求唱三音的声部在音色、音量上与之适应融合。

增减三和弦　构成和弦的各声部作等量平衡，并结合声部动向处理之。

各种七和弦（大小七；小七；大七；半减七；减七；和弦外音）下方三和弦同样按与其相应的三和弦方法处理，其七音也如同三和弦三音对待。减七和弦应按等量平衡处理（包括低音声部在内的所有声部）。如《黄水谣》B段"扶老携幼……"一句。外音声部的音响应弱于和弦音，如《牧歌》的尾声。

2. 和弦排列法的不同，各声部音区关系也就不同，由此可获得不同的音响色彩

和弦密集排列时，音响集中而坚实，音色明亮。但由于个别声部不在相应音区而影响自然平衡，应特别注意。

和弦开放排列时，各声部所处音区相应，较易达到音响平衡要求，其音响较匀称宽松。当声部间距离过大时应注意音色与音量的靠拢，才不致松散、失衡。

合唱中和弦常作混合排列，因而和声音响丰富多样。熟悉和弦排列的这些特点，有助于音响平衡。

3. 对不同和弦在织体中的音响平衡要求

和弦音响平衡的要求，还要结合和弦在织体中的用法来考虑。如长音式和弦应要求在任何力度、任何音区条件下各声部达到音响的融合平衡以产生良好的共鸣。而节奏密集的和声进行就无须过细要求，它的节奏准确性是主要的。对音型化和弦由于它兼有和声、节奏和旋律的意义，所以要从纵横两方面处理。既要注意纵的音响平衡要求，又要注意横的线条及音色特点。音型化和弦用于主旋律伴唱织体，在力度上一般应比主旋律低一级，在音色上也更注意为主旋律让路。

4. 和弦在不同的力度和力度渐变中的音响平衡

在自然发声情况下，音区的不同，音量和音色也就不同，一般音区越低，音响趋浓，音区越高，音响趋淡。低音音色浑厚、中音圆润、高音清亮，低音强弱的变化是整体音响变化的重要因素。在*pp*和弦中，低音层不能强，中音层音响应适中，高音层柔而透明，在*p*-*mp*中应将中音层音响稍扩大，而低音层与高音层与之相适应。在*mp*-*mf*时将低音层扩大，中高音层音响与之相适应。在*ff*时应充分发挥低音声部作用，*fff*时应加强基础音响，中音核心作用要突出，高音层不能脱离中低层音响。

合唱的音响总是处于运动状态，因此需要综合各种因素来研究并布局和弦在力度渐变中的音响平衡关系。这些因素是：渐强渐弱的长度；布局力度起点、顶点与落点；明确音乐线条的特点；低声部的进行特征；音区的跨度；和弦排列的特征以及关键声部。在力度渐变音响平衡的布局上，一定要有音响的体积变化。

（三）结构对比的均衡

1. 同节奏织体

处理合唱音响平衡问题总是结合具体作品的排练进行的。假使作品写作时对平衡问题已充分考虑并作了合理的安排，对各声部演唱力度作了标记，和弦音的排列与各声部声区的运用基本吻合、声部间的音色调配合理等，排练时只要各声部人数比例合适、演唱水平相当，指挥能严格把握作品的要求，便可获得音响平衡的效果。例如贺绿汀的《游击队歌》，属和声性同节奏织体。女高音声部为主旋律声部，内声部进行较平稳，低音声部明显作为和声基础，在同等音量情况下主旋律仍然鲜明突出，总体音响均衡丰满。

对作品潜在的不平衡（艺术表现上需要的不平衡除外）则应在排练时作音量、力度、音色上的调整使之达到平衡。如赵元任的《海韵》前10小节是和声性同节奏织体，主旋律先由男高音唱出，尽管较之其他声部流动些，但由于是同节奏，音区又不高，处在内声部，演唱时易被淹没。为使它突出些，力度应比其他声部强一级，而其他声部则通过弱唱，改变音色为之让路。当唱到“这黄昏的海边”时主旋律被女低音声部接过来，以疑惑的语气作含蓄而轻柔的慰问。最后主旋律由女高音声部以恳切的呼唤来表达对女郎的深深关怀和同情，这里主旋律在以内声部作导引，逐渐向高声部移交过程中，都应线条清晰、层次分明。

2. 主旋律伴唱织体

首先应使伴唱织体内部平衡，再使主旋律声部与伴唱声部的音量比例达到总体的平衡。如比捷的《波希米亚人之舞》（谱例6-11）流动而又在力度、调式、调性上不断变化的主旋律始终由女高音声部担任，其他三个声部则以和声性的固定音型伴唱。这里应先求得伴唱声部内部平衡，关键又在于担任和弦三音的男高音声部，特别是在和弦密集排列情况下，应注意对它加以控制，以防止因突出而失衡。经处理达到平衡的伴唱声部与主旋律声部，从总体音响上只须作对等安排即可达到平衡。同时伴唱声部还应随主旋律声部不断作力度、音色变化上的调整与配合。这种处理方法同样适用于长音型伴唱织体。

旋律被安排在不同声部不同音区其音色是有区别的。注意掌握这一特点有助于平衡关系的处理。最常担任主旋律的是女高音声部，其他声部若以鲜明度排列，其顺序是：男低音、男高音及女低音声部。冼星海在《怒吼吧！黄河》中“五千年的民族……”，让主旋律从女低音、男高音、男低音、女高音各个声部依次展现，以音色亮度渐变的手法，深沉内在的感情表达，对五千年民族苦难的倾诉与抗争作了极富时空感、立体感的渲染与刻画。为我们提供了巧妙运用和处理声部鲜明度特点的范例。

3. 复调性织体

在严格模仿写法中，以同度与八度模仿最常见。轮唱就是以同度或八度的模仿展开的。通常轮唱的各个声部应以同等力度处理。如《保卫黄河》中二部轮唱，应使做八度模仿的男、女两个声部同时保持各自的鲜明特性。以造成万众一心，同仇敌忾的气势。三部轮唱时，各声部的起句应坚定有力，“龙格龙格”衬词的运用非常富有民族音乐特色，使气氛更趋热烈。但各声部演唱时应从力度上为其他声部作必要的退让从而使线条清晰，层次分明，更有助于对各路军民踊跃奔赴抗日战场形象的塑造。

自由模仿是模仿声部对被模仿声部主题作某些变化的模仿，因此主题声部应比模仿声部力度略强。自由模仿方式多样，应以听得出模仿效果为原则来处理平衡关系。在模仿性的复调作品

中,每一声部都有自己的特性与起伏,当各声部相互结合时又形成轮换交替的局面,因而在协调和层次安排上比主调性合唱更多样化。瞿希贤的无伴奏合唱《牧歌》就是民歌改编曲中运用自由模仿写法极为成功的例子。在对比式复调中,应以主题声部为主,其他对比声部从属,在音色、力度上为主题声部让路。而两个不同形象的对比式声部,则以同等力度处理,使之各自形象鲜明。如贝多芬的《第九交响曲》末乐章中的二重赋格,女声两个声部就应以同样的力度演唱、形成活跃和歌颂性两个主题形象的强烈对比。又如玛斯卡尼的《村民合唱》则赋予男声和女声以截然不同的两种性格、唱出不同形象的两个主题,这两个主题先分别呈述,而后再巧妙地叠合起来,让他(她)们以不同的表达方式来共同赞美令人陶醉的明媚春光。

4. 领唱、合唱

领唱或领唱声部与合唱是统一的整体,应从作品表现内容出发考虑主从关系。确定领唱何时需要突出,何时作为合唱的修饰,何时应融入合唱,一般合唱为领唱作伴唱时多采用弱唱的办法以取得总体音响的平衡。由于领唱与合唱在音量比例上极为悬殊,合唱仅作力度退让往往还不能奏效,就应通过改变合唱背景音色,如变换母音、改用哼唱等方法为之让路。与领唱同音色的声部更应注意避让。例如无伴奏合唱《牧歌》的尾声,男高音领唱与背景母音音色不同,以致清晰、均衡,女高音领唱则与背景声部音区远离,显得悠远而清晰。这里运用了音色与音区的对比而使合唱各组成部分和谐统一,独具意境。

当需要由指挥来安排领唱角色时,应从音乐内容与风格统一的要求上,选择具有个性特点的领唱者,选择哪一类型的声音为宜则要看作品,通常作品的主体若是男声,领唱就需要用女声音色,反之亦然。如选用声音极富特性的花腔女高音来领唱,正是利用了这些对比,使之更易于与合唱取得平衡。有时领唱与合唱同为一个或两个声部,音色、音区都比较靠近,如《故乡的亲人》中,由男高音声部合唱为男高音领唱伴唱的一段,则须让合唱部分力度减弱,尽量以轻柔、和谐的音响衬托合唱,否则二者必然互相干扰。

总之,指挥应通过实践,不断熟悉并掌握各声部音响特征和规律。如影响声部音响平衡的因素:

(1) 各声部以相同力度演唱,尤其是弱唱时。

(2) 各声部处于相应或相邻声区时。

(3) 哼唱或演唱色彩偏暗的母音 u、o、ü 时。

(4) 声部处在两端声区,演唱较明亮的母音 o、e、i 时。

不同母音音响幅度的差别:

(1) a、e 气息持续略短,音响幅度大,o 次之。

(2) i 最明亮,音响幅度适中。

(3) u 气息持续最长,但音响幅度小。

三、合唱的和谐

包含声音的和谐与音准节奏的和谐两方面内容。

(一) 声音和谐

声音和谐必须从音色和声音波动上加以要求。

1. 音色

个性与共性并存而又形成整体和谐的音色是合唱所需要的最重要也是最基本的音色。这就

要求无论是同声还是混声组合的合唱各声部，既各具特色又相互融合。同时，合唱作品对各声部以至合唱总体的音色要求，也同样需要既丰富多样，又和谐统一。

2. 声音波动

合唱声音的和谐还在于演唱的每个瞬间，个体之间声音波动状态的相对一致。如同弦乐演奏中揉弦技巧的运用，当气息推动声带，作自然且符合音乐需要的振动时，音色较为统一。而当气、声结合比例不适当或是对音乐感情理解差异较大时，常出现声波多少、大小、快慢不一的现象，导致音色的不统一。另外，个别人唱歌有发紧、发抖的毛病，更会使合唱整体音色杂乱、浑浊，而失去合唱应有的声音和谐之美感。声波是声带振动时正常的生理现象，但波动状态因人而异，若调整得当却是有效的表现手段。因此，指挥对正常的声音波动要善于启发引导，使之更好地为艺术表现服务，对不大一致的波动应加以控制，并及时纠正声音颤抖的毛病。在技术上要注意发声前声带的闭合，起声时气声结合，协调适度，可通过起声和断唱的练习，来克服波动状态不佳的问题。不同作品及作品的不同情绪所需要的声音波动也是不同的。还可以通过对波动加以限制的方法，用直声来训练。

防止声音波动的直声训练，有利于声音的和谐统一，可获得清澈、明净的音质。直声训练方法还有助于相互倾听，而求得在音色、音量和音准上整体音响的协调，善于表现单纯与如诗意境。所以，直声除可作为基础训练外，也是一种富有韵味的表现手段。声音的波动与直声手段在合唱作品的表现中是通过单独运用，来表达不同内容、不同风格的，但也可以同时作对比式运用。

（二）音准与节奏的和谐

音准与节奏是音乐表现的基本条件，音准与节奏的和谐，来源于良好的基础训练，并作用于合唱的协调。所以没有音准和节奏的和谐，就谈不上音乐的表现力。音准与节奏有各自的规律，在音乐中是相互结合出现的，但在合唱训练中应单独进行。

第二节　音 准 训 练

合唱的音准分为：

旋律音准——属于声部

和声音准——属于整体

一、合唱的旋律音准

旋律音准指在旋律进行中，音的相对准确性。是从实践中根据音乐内容而确定的概念。既是进行的、相对的、因此也是可变的。那种以振动频率测定、一成不变的音准是缺乏表现力的。对通用的三种音律（纯律、五度相生律、十二平均律）应从合唱艺术效果出发区别情况作混合处理。

（一）旋律音程的音准处理

处理目的：经过音准上的调整、使之适合音乐与听觉上的需要。

处理依据：不同性质的音程在音响上具有不同的协和度和紧张度。

纯音程　音响极协和，最易唱，要求平稳。

大音程　有扩张倾向，演唱时应单向扩大。即上行起音平稳，第二音略偏高；下行起音平稳，

第二音略偏低。

小音程　有紧缩倾向，演唱时应作单向缩小。即上行时起音平稳，第二音略偏低；下行起音平稳，第二音偏高。

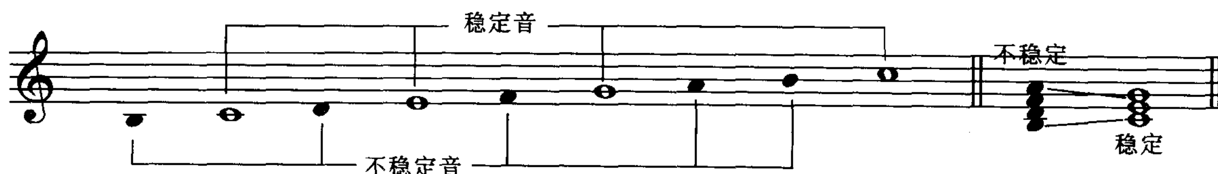
增音程　为体现它的紧张度和更加扩张的特征，应作双向扩大。

减音程　为体现它的紧张度和更加紧缩的特征，应作双向缩小。

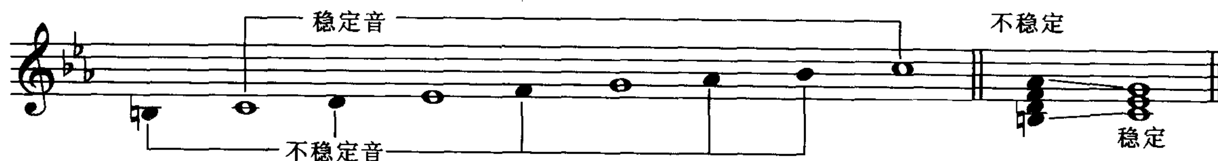
（二）调式中各级音的倾向关系及音准处理

自然调式中各音级的倾向关系分析：

谱例 4-6



谱例 4-7



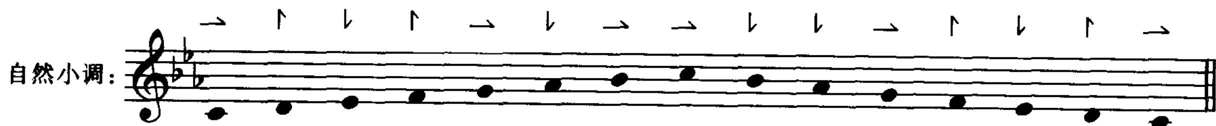
自然调式中一、三、五音是稳定音，其中三级音影响调式的性质，所以是相对稳定的，其他各音属不稳定音，这是处理调式旋律音准的依据。

以下是大、小调上下行音阶的音准处理示意图：

谱例 4-8



谱例 4-9



谱例 4-10



谱例 4-11



（三）变音的倾向及音准处理

旋律中变化音音准处理原则:

1. 等音转调和修饰性的变化音以平均律等分半音处理。

2. 功能性的变音应强调对自然音的倾向。

变化音音准处理:

1. 自然半音(小二度)单向收缩距离变小,称为异名半音。

2. 变化半音(增一度)双向扩展距离要大,称为同名半音。

掌握处理旋律音准的规律,对指导训练实践,培养合唱队员内在听觉,获得良好的歌唱音准具有重要意义。

二、合唱的和声音准

和声音准是指:各和弦音在和声进行中音准的相对准确性。

（一）协和和弦音的音准

大、小三和弦都属协和和弦,根音和五音关系要单纯、平稳、没有倾向性,三音是决定三和弦特性的音级,因此,三音在大三和弦中略作偏高处理,在小三和弦中略作偏低处理。无论如何排列或转位,均按此原则处理。

（二）不协和和弦音的音准

不协和和弦以不协和音为主要构成,其音响不稳定。

减三和弦　具有内缩倾向。

增三和弦　具有外张倾向。

七和弦　　音准处理原则同三和弦,可以看作是两个三和弦的结合。

合唱过程中,影响音准的因素是多方面的,速度的过快过慢,节奏的繁杂、松散,力度的强弱变化,音区处在各声部的高低两端,旋律线的走向起伏与和声的功能及色彩等等都会影响音准。从合唱技巧看,如果呼吸方法不正确,气息支持不够或失控,声音位置不到位,换声区无准备、母音状态不正确、滥用声音的波动等都会影响音准。另外,合唱队的情绪,客观环境条件的影响也是不容忽视的因素,因此必须具体分析区别对待。解决音准问题不单是技术,更主要是内在听觉及艺术修养的培养和提高,对合唱队的音准训练可以用视唱练耳、集体练唱各调式音阶、琶音及多声部短小发声练习等常规方式进行,如在音阶练习中既可等时值练唱,也可以通过改变节奏型,使音阶中每个音都有可能得到强调以利于训练音准。还可结合作品的排练,采用作品中困难的音准片断来练习。

谱例 4–12



在等时值音阶练习中如某音不准，可在该音作延长来练习，以便队员辨别与调整音准，获得正确音准的感觉，然后运用这种感觉来适应种种音阶节奏型的练习。通常音阶练习是先练长音再练短音和不同的节奏型。可在任何调式或半音阶中，变换多种声母、韵母，把音量、音色、音准三者的协调作为统一要求，通过不断练习，使队员耳、口、眼的敏锐反应能力逐步得以提高，从而有利于集体音质的提高。

第三节　节奏训练

节奏是构成音乐的一个重要因素，乐音的长短和强弱主要通过节奏和节拍的形式表现出来。

一、节奏与节拍

节奏是各种时值的音及强弱音的交替更迭和对比关系。而节拍是含有同样时值的强弱音有规律的循环重复。节拍是衡量和理解节奏的手段。训练准确、独立的节拍感和节奏感是很重要的。

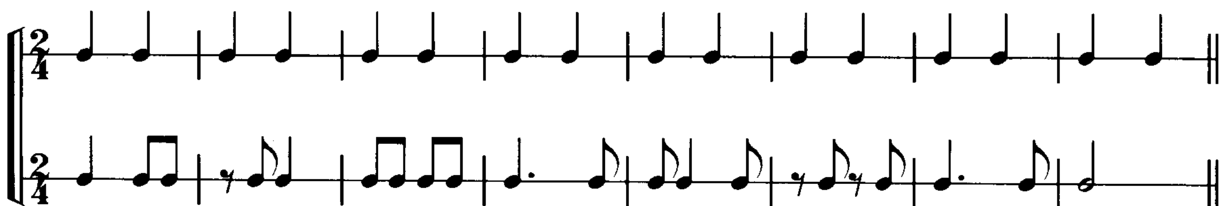
在日常训练中加入一些节奏练习会更有效地帮助我们尽快掌握一首乐曲。如：

谱例 4-13-1



先读,手拍,熟练后可手拍此节奏,口读基本拍。

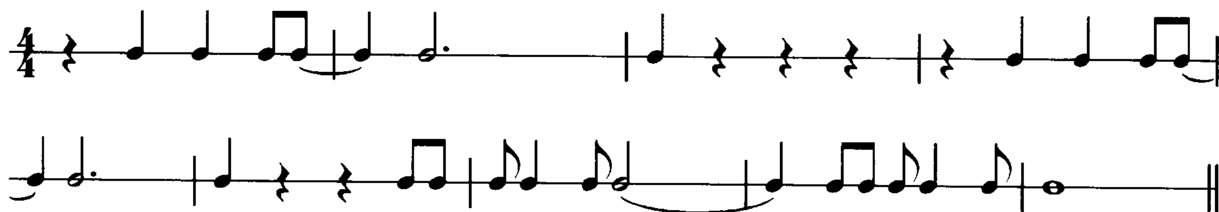
谱例 4-13-2



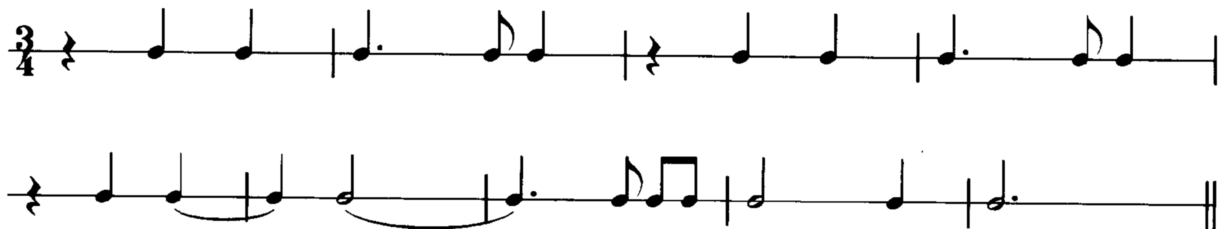
作为指挥练习,可用右手拍此节奏,左手划两拍图式,同时练习节奏和两手分工。也可按小节顺、反任意组合练习,但一定要保持匀速。此练习也可用于训练合唱队的节奏感。如高声部读节奏,低声部读节拍,然后交换;也可让大家手拍节奏,脚踏固定拍等多种方法。

休止符和切分音在音乐中是非常重要的,指挥更要掌握好严谨的内心听觉。

谱例 4-14



谱例 4-15



在三拍的乐曲中，有时会有跨小节线的长音。这要求指挥心中对于三拍的强弱关系十分明确,可以打分拍,也可以打合拍,但一定要注意每小节第一拍的重拍不能乱,切不可为了提示合唱队进入而把第二拍或第三拍打成重拍，这样非但不能起到好的提示作用，反而打乱了内心的节拍,影响演唱的水平。

二、多声部节奏训练

多声部立体节奏训练是采用眼看、口唱、拍手、跺脚等的协调律动,让学生按照乐谱规定打出不同声部节奏的一种全身心的音乐节奏协调活动。这是一种培养学生多声部思维能力的有效训

练方法。它通过眼看、耳听、身动全面感受多层次的音乐节奏，使节奏训练达到技术性与艺术性的完美统一。它将身体、思维、情感三者有机地结合在一起，通过多声部立体节奏训练培养多声部的节奏、节拍、速度的高度自我控制能力，以建立音乐与节奏的和谐与统一。这种练习有一定的难度，可以先编写一些短小、容易的，再展延到较长、复杂的。

多声部节奏训练的方法：

（一）口读第一声部，单手击第二声部，心里默数拍子。

（二）右手击第一声部，左手击第二声部，口数拍子。

（三）右手击第一声部，左手击第二声部，脚踏固定拍。

（四）右手击第一声部，左手击第二声部，右脚踏第三声部，左脚踏第四声部，口数拍子。

（五）多人结合练习。

三、多声部节奏练习

现在介绍一首以管弦乐《春节序曲》第一乐章片断改编的综合练习：

《春节序曲》是采用我国民间的秧歌调与陕北民歌为素材创作的。旋律明快优美，节奏鲜明热烈，生动地体现了我国人民在传统节日里热闹欢腾、喜气洋洋的情绪。

乐曲的引子部分概括了全曲的情绪，应配合节奏，演奏得热闹欢快。第一大部分有两个主题循环变化出现，第一主题与引子形成对比，带有轻快的舞蹈性节奏感；第二主题与引子主题相近，音调高昂激越，节奏铿锵有力。第二大部分曲调流畅亲切，抒情优美。

谱例 4-16

《春节序曲》

Allegro con fuoco

口唱

右手

左手

右脚

左脚

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

sf *ff*

sf *ff*

sf *ff*

sf *ff*

sf *ff*

mp f

mp f

mp f

mp f

mp f

Fine

Moderato grazioso

f

f

f

f

f



第四节　练　声　曲

一、练声曲的目的和作用

用练声曲进行严格的合唱声音训练，掌握呼吸、发声、共鸣、字腔的规律和它们相互的内在联系，以至形成统一完善的合唱技巧，是合唱训练的主要途径之一，也是合唱排练之前调整歌唱器官、统一歌唱状态、树立正确方法、克服排练难点的有效的办法。训练的目的即形成个人、声部以及整体正确的声音概念，发展歌唱器官的调控能力，扩展合唱的音域；培养多声音乐思维，提高各种技巧的综合运用能力。训练的方法应注意有序合理、多样化、针对性强，以及练习方法的科学性。

二、练声曲的分类与要求

1. 呼吸练习

姿态端正，双肩放松，横膈膜下推，吸气略深，稍停息后再呼气。呼气要匀，腰腹肌扩张动作紧而不僵，保持吸气时的状态，有气柱状感觉，单纯呼吸练习一定要想像是在发声。

2. 哼鸣练习

哼唱可以调节呼吸和发声器官，易获得声音的高位置和共鸣。要求打开喉咙，轻闭嘴唇，舌面平放，舌尖轻抵下牙背，上下牙关松开，下腭、颈部、喉腔自然放松，气息柔和通畅，声音位置要高，唇、鼻、眉心微颤，哼唱时始终保持吸气状态。从自然声区开始，可作半音上行、下行练习，宜在中、

低声区练习。

3. 起声练习

合唱起声以“激起”为主，发声刹那应平稳、敏捷，收尾明确、利落。起声的条件：(1)气息支持；(2)声带闭合；(3)打开腔体；(4)准备好音高、音量、音色及母音状态，以腹部敏捷地向内弹压，用适当的气流冲击声带。

4. 母音练习

通过调整舌位、唇部、下腭、软腭使母音发音状态正确，色彩丰富，练唱时声音位置要高，气息通畅，音与音之间均匀、圆润、连贯，过渡自然。

5. 连音练习

音与音之间不留缝隙，母音、气息连贯流畅而自然。呼吸和发声器官从容、舒展。从自然声区开始，可作半音上行、下行的练习。先在中、低声区练，练时要柔和、均匀、连贯、起声、收声要保持在高位置上。

6. 断唱练习

声音的断开及断开的程度完全是由气息加以灵活的控制，通过声带快速开、合交替而发出轻巧、短促有弹性的声音。发声前先想像音高、声音状态。用急吸状态，并保持气息，声带迅速合拢，气息灵巧地配合发出声音，可用轻声咳嗽体会。先从中声区练，逐步向低、高声区扩展。低声区注意声带的闭合，不漏气；中声区注意声音均匀、轻巧；高声区注意保持呼吸器官和发声器官的畅通。

7. 灵活性练习

声音从缓慢柔和到快速灵活，气息的控制要均匀适度，发声器官更加协调自如。要求放松舌头，保持吸气状态，口腔放松，软腭抬起，舌尖灵活有弹性地上下活动。

8. 扩展音域的练习

自然声区的声音巩固之后，需要进一步练习扩展音域。要求呼吸有支点，喉头稳定，每个音都必须清楚、连贯，像在原位、原高度上唱一样。咽部的位置固定、放松而自然，即打开又不僵硬。注意上行时喉部的向下控制，下行时仍保持声音的高位置。音与音之间连接好，无裂痕。

9. 合唱的对比训练

可通过 Legato、Staccato、Marcato 和 non Legato 四种表现作品性格的对比手段，进行起、伏、松、紧、强、弱、快、慢等等速度与力度的对比手段训练，逐步掌握对比性用声的方法，提高演唱技巧和表现力。

三、练声方法

每一条练声曲的要求都应是全面的，如节奏、音准、唱法和音响的和谐等，但是又应各有重点，如音域的扩展、声音位置的稳定、换声点技巧的掌握、共鸣位置的建立、各种唱法的练习、不同的起声、速度与力度的变化、吐字咬字、多声部的和谐等。所以指挥要明确练习目的所在，保证重点的掌握和熟练。

集体练声应在指挥者的指挥下进行，统一一致的起拍和收拍。从练声阶段开始即强调合唱队员应当会看指挥，指挥也应给出明显的气口、唱法和音准的提示。

练声时原则上不用乐器伴奏，即使使用键盘乐器(或固定音高乐器)也只是用作校正音准和起音，不要始终在乐器伴奏之下进行。要强调合唱队员调动自己的听觉，比较音准的差距，寻求声

音的融合；如果可能，可以只用音叉起音，然后凭指挥的听觉，校正大家的音准和合唱音响的和谐与融合。

四、练声曲

以下练声曲可以有选择地用不同母音、不同的表情手段来练习。

1. *mp*
mu mu mu – – – – –

2. (a) ha ha ha ha ha (b) ha ha ha ha ha a ha

3. (a)
lu lo la, lu lo la, lu lo la, lu lo la,
lü li le, lü li le, lü li le, lü li le,

4. (b) (c)
u i - u i - u i - u i, lu lo lu la, lu lo lu la,
ü i - ü i - ü i - ü i, lü li lü le, lü li lü le,

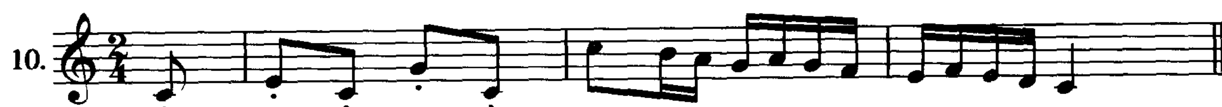
5. (d)
lu lo la, lu lo la, lu lo lu lo, lu lo la,
lo la le, lo la le. lo la lo la, lo la le,

6.

7.

8.



















17.

18.

19.

20.

21. **Moderato**

唱

弹

唱

弹

22. **Andante**

唱

弹

唱
弹

23. **Moderato**

唱
弹
p
p

唱
弹

唱
弹
f
f

唱
弹

24.

S.
A.

m -

T.
B.

(staccto)

m m m m m

(non legato; marcato)

ma me mi mo mu

(legato)

ma me mi mo mu

25. S.T. A.B.

mi a mi a mi a a a a a a

26. S.T. A.B.

mi mi a mi a mi a—— mi a mi a mi a——

27.

la

28. (marcato)

la li la li

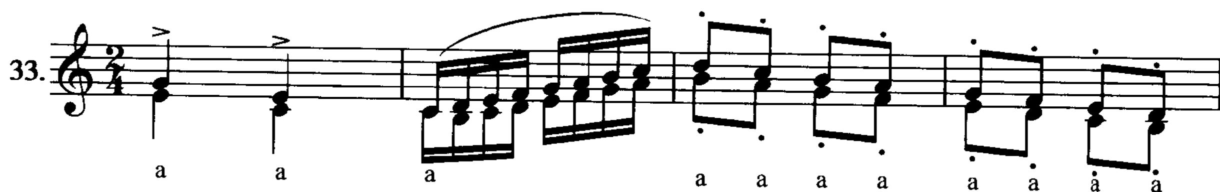
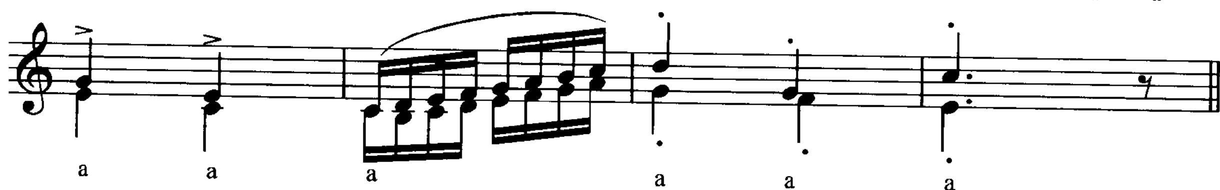
la li la ma

29.

m ma

30.

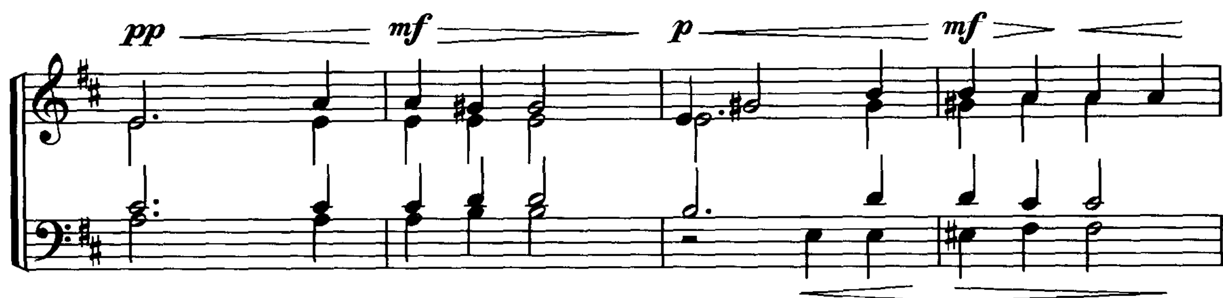
31. *f* *p*


32.

33.
a a a a a a a a a a a

a a a a a a

34.

35.
p
p
p
p

pp
cresc.
dim.
pp
cresc.
dim.



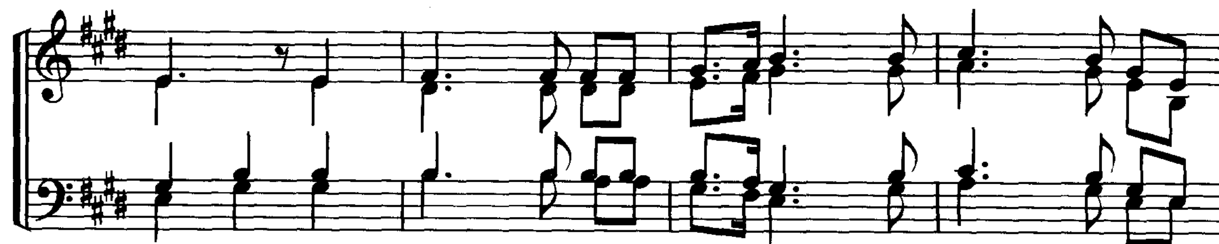


36. 三声部同音列大小调式交替

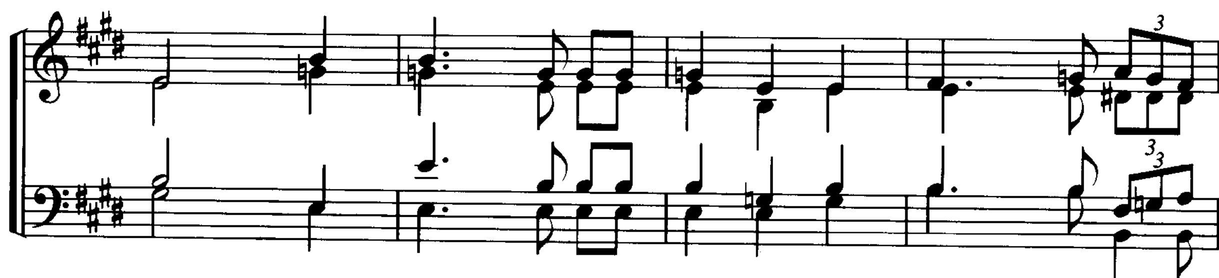


37. 四声部同主音大小调式交替













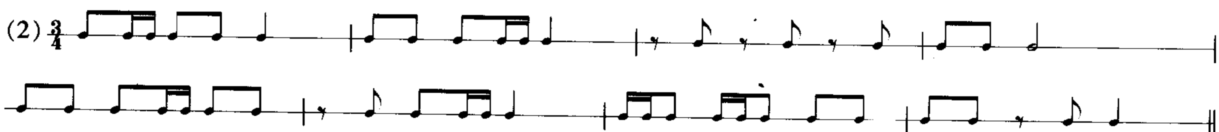


综上所述，合唱的训练应目的性明确，运用正确的步骤和方法，循序渐进地进行。必须结合合唱队的实际制定计划，选择、编写练声曲，编排训练曲目。应在训练发声、共鸣、音准、母音状态、起声以及唱法等等方面做到既有所侧重又相互配合，既抓住各项训练内容的特点与规律，又掌握它们相互的内在联系，全面协调地发展。

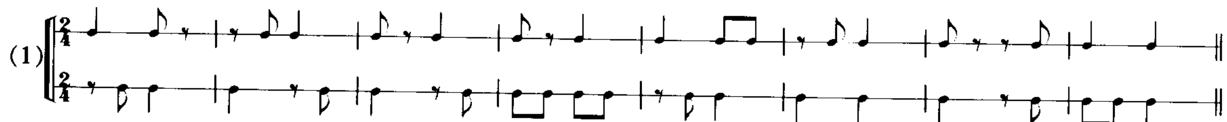
思考与练习

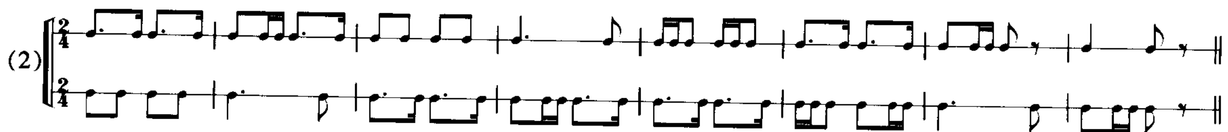
1. 简述胸腹式联合呼吸的原理，气息支持对发声的作用。
2. 发声时正常的发声器官活动应当是何种状态。
3. 如何使声音稳定，避免空虚和僵硬。
4. 不同的起声原理和运用。
5. 歌唱发声共鸣如何产生，何谓高位置混合共鸣。
6. 如何使咬字吐字清晰。
7. 如何做到合唱的均衡。
8. 如何达到合唱的和谐。
9. 音程听辨练习：旋律音程、和声音程、分解和弦（大、小、增、减三和弦，七和弦）。
10. 感受大、小调交替：练声曲 36、37。
11. 用“哒”唱或用手拍出下列节奏：

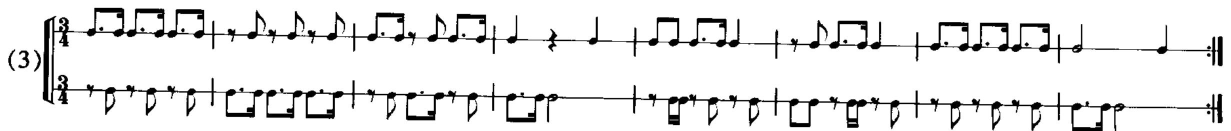




12. 二声部节奏训练，可用多种方法练习









13. 三声部节奏训练，分别将三个声部读熟后，右手拍一声部，左手拍一声部，口读一声部。熟练后再交换。





第五章　合唱的排练

合唱排练是把作曲家在作品中所表现的内容和注入的情感通过指挥的排练最终变成合唱音响展示给听众的过程。

指挥通过已掌握的专业手段，根据合唱队员的条件和素质，统一他们的歌唱状态和情感状态，使之投入到主动表现之中。

因此，合唱排练的过程将涉及到工作方法、合唱意识的培养以及心理和教育等诸多内容，绝不仅仅是简单的工作过程。

第一节　曲 目 选 择

合唱曲目的选择对于合唱团来说至关重要。首先，曲目的题材内容要符合合唱队成员的思想水平、文化素质，曲目的难易程度要能体现合唱队声音的表现力和艺术感染力。除了有特殊要求外(如庆典、纪念性演出)，应从本团成员的演唱能力(视唱、音准以及声乐演唱能力)、合唱意识的掌握等多方面考虑，从简到繁，由易到难，制定出“长计划，短安排——训练与演唱曲目相结合”的方案。具体应从以下几方面考虑：

一、题材　作品的文学内容

不同合唱团的年龄段、生活经历和文化基础是决定曲目题材的依据，在选择歌曲内容上要有所差异，有些歌曲题材内容属于中性，有的则有特指，如儿童生活、青年生活、部队生活或老年生活，选择时要慎重考虑。

二、好听　合唱审美的标准

音乐是听觉的艺术，合唱艺术的音响魅力在于集体人声歌唱的旋律美、和声美、织体美和结构美的结合，无论是同节奏还是主旋律与伴唱或复调织体，它的特点都体现在美的合唱音响中，把这种自然的音响发挥到极致，扩展了人的想像力，从而使心灵得到美的熏陶。如果选的歌曲不美、不好听，引不起大家的兴趣，将会把整个排练引向失败。好听，应当包括旋律、和声，以及织体与结构，只有这几项的尽善尽美，音乐和歌词相互完美地结合才是一首成功的合唱作品。

三、易唱　作品的难度

作品的难度要符合合唱队的水平，譬如音域、节奏、和声色彩、转调、结构和风格等，可以稍难于合唱队当前的水平，但经过努力可以达到。不要只着眼于内容有意义、好听，而不顾难度的可行与否，尤其不要不顾自己的实力，盲目攀比，虽经努力也唱不好，影响排练效果。

思考与练习

根据小学五年级、初中二年级、高中二年级以及大学生业余合唱团的相应水平，各选择三首适合他们演唱的合唱作品，并说明选择的依据。

第二节　作品分析和艺术处理

曲目选定后，就应进入对作品的分析和排练的设计工作，作品分析是从指挥的角度对作品中的旋律、和声、复调、织体、曲式结构、音乐与歌词的结合、合唱与伴奏的关系、高潮部分的形成以及风格特点进行分析，还要从声乐的角度分析研究总谱中各声部的唱法特点、音乐的句法、咬字吐字等。认真分析作者的创作意图和感情内涵。完整地理解作品，作为对作品进行艺术处理的依据。

上述的分析工作应当通过阅读、弹奏、视唱总谱或听唱片的方法进行。因为音乐是听觉艺术，固然可以对总谱进行阅读，用内心听觉来视唱而得到初步的印象(这也是需要经过学习和锻炼才能获得的专业能力，即看到总谱能想像出音响效果)，但通过键盘乐器的演奏仍是最好的办法。视唱总谱应由视唱能力强的人担任。

分析总谱包括以下内容：

(1) 弹奏总谱，感受作品整体印象，倾听旋律及和声进行，感悟调性与和声功能的色彩变化，复调声部间的应答与承递关系等。

(2) 分析音乐创作手法、曲式结构和织体中各声部的关系和作用。根据作品本身的构思确定艺术处理的总体构想，如怎样确定声音与力度、节奏与速度的布局以及采用何种分句和呼吸方式，才能达到理想的艺术效果等。如《黄水谣》(光未然作词　冼星海作曲)的第一段女声二部合唱，女高音清澈明亮的音色，抒情流畅，表现黄河两岸人民的欢乐情绪。第三段是第一段的紧缩再现，基本相同的旋律由于音色的变化和速度对比，表现的却是妻离子散，天各一方的悲惨情景。中间的对比段是混声合唱，以多变的力度和速度与前后形成强烈的对比。如《飞来的花瓣》(望安作词　瞿希贤作曲)三个“回答老师”可以处理成第一句强第二句弱，两句之间不换气，而第三句八度齐唱所带来的音色、音量的对比，把对老师的感激之情由表及里表现得淋漓尽致。

在作品演唱速度与节奏的处理安排中，应从全局考虑，以期对比变化带来的动感效果，达到艺术的完整性。在基本速度的基础上，按标记的速度开始，进行整体结构常规速度的处理，如以快、慢、快处理 ABA 结构，快、快、慢、快处理分节歌等。此后再进行局部的细处理，如变速的“连接部”，不但要考虑采用渐快或渐慢处理，更要考虑从何处开始更为合理，如果处理不当，就是常说的“散结构”或“散神”的重要原因，因此需要仔细推敲，把握分寸，使之转换自然流畅。

谱例 5-2《掀起你的盖头来》(乌孜别克族民歌　王洛宾记谱填词　孟卫东编合唱)

基本速度为中速，转 C 大调后为了表现“神秘地”，速度放慢，从男低音的跳音演唱主旋律到男高音的连音演唱，又由女高音转入 F 大调重复主旋律，一直到转调前的渐慢，为进入$^{\flat}$B 大调的再现(♩=100 热烈地)做节奏和速度的准备，与回复到中速并进入到更快速度的最后一段对比，然后在欢乐、跳跃近乎狂欢的情绪中结束。这首歌曲基本速度是中速并一遍一遍地加速，所以中间的慢速同时也与后面的原速形成反衬，不致形成越来越快而无法控制，也有把倒数第 2、3 小节处理成渐慢，最后一小节再以快速强收结束，是以速度的对比形成艺术效果。

谱例 5–1

飞来的花瓣

望安词
瞿希贤曲

当 年 的

回 答老师, 回 答老师, 回 答老 师 Hm

谱例 5–2

掀起你的盖头来

乌孜别克族民歌
王洛宾记谱填词
孟卫东编合唱

A.

盖头

T.

神秘地 盖 头来,

B.

掀 起了你 的 盖 头来,

来，你的眉毛，

眉毛，你的眉毛细又长，

让我看你的眉毛，你的眉毛细又长啊，

弯月亮。

好像那树梢的弯月亮。你的眉毛

好像那树梢的弯月亮。你的眉毛

啦 啦 啦 啦 啦 啦 啦 啦 啦 啦 啦 啦 啦

细 又 长 啊, 好 像 那 树 梢 的 弯 月 亮。

细 又 长 啊, 好 像 那 树 梢 的 弯 月 亮。

13

mp 抒情地

S. 掀 起 了 你 的 盖 头 来, 让 我 看 你 的

A. *mp*

T. *mp* 掀 起 了 你 的 盖 头 来, 让 我 看 你 的

B. *mp*

mp

眼　睛，　　你的眼睛明又亮啊，

眼　睛，　　呣　　呣

呣　呣　呣　呣

好像那秋波一般样。　你的眼睛

呣　　呣　　你的眼睛

呣　呣　呣

rit.

明 又 亮 啊, 好 像那秋 波 一 般 样。

明 又 亮 啊, 好 像那秋 波 一 般 样。

rit.

♩=100 热烈地

f



《忆秦娥·娄山关》(毛泽东词　田丰曲)是一首具有戏曲风格的合唱作品,磅礴的气势和悲壮的情感体现在音乐的力度、速度与节奏的强烈对比之中。处理这首作品时,要时刻通观全曲,把握分寸,过分强调戏曲音调特点和速度的过快过缓,连接不自如,都会造成零散、拖沓、高潮不突出。所以应从作品的结构分析开始,制定精细的速度和力度变化对比的处理方案。如开始一句慢起渐快,但不能赶,速度放宽后煞住在“烈”字上,男声“长空雁叫霜晨月”之后,进入混声合唱,一定要用准确的速度,不可放慢。“喇叭声咽”的“声”字大幅度渐慢至换气后“咽”字原速渐强至结束第一部分,这一部分节奏、速度、和力度变化复杂但应掌握得紧而不散,气势宏大,跌宕起伏。第二段的音乐是以复调手法展开,“雄关漫道真如铁”四次呈示,一遍比一遍热烈,第四遍展现时伴随着男低音演唱《国际歌》的音调,此时情感更加激愤,可以稍微加速,同时也是为变换拍子($\frac{2}{2}$拍)进入高潮做好“力量”的准备。高潮之后,应不停顿地在高潮点上展望“苍山如海,残阳如血”,快收快起,紧接尾声,还原速的意义就体现在这$\frac{2}{2}$拍的空旷美好之间。《忆秦娥·娄山关》整体核心结构的把握,可以理解为准确的起拍速度和变速之后的准确还原。

(3) 熟悉旋律的个性、节奏和音准的特点，还要研究与之相适应的唱法，如连音或断音、音色明亮还是清淡、柔和或者刚强等。

(4) 分析歌词。首先是歌词的意义，要从歌词的文学表达方式和结构出发，理解其意义，最好是能背下来。一首优秀的合唱，语言、语音和音乐的关系非常密切，前者是歌曲主题的表达，后者是语言的音乐化是否准确和有助于歌词主题的表达。所以咬字(声母)和吐字(韵母)在声乐艺术中有着举足轻重的作用，合唱中的语音都应以普通话语音为依据(方言歌曲例外)。声母咬字干脆清晰、实虚得当，韵母吐字着力一致、收声统一。

(5) 分析和声的特点、色彩对比的形成，转调和弦、色彩和弦的进行与音准要求。无伴奏合唱中这一点更为重要。

(6) 乐曲调性及其变化的目的、手法与前后的对比关系。

(7) 风格定位。音乐总是和民族、语言、自然地理、时代文化背景和体裁有着密不可分的联系，古今中外都是一样，指挥应以自身的文化素质和音乐修养准确地掌握音乐的风格。有些作品有明确的文字标注，有的没有，对我们不很熟悉的外国作品，更要认真对待。

(8) 确定高潮。每首作品都有高潮，是作品中情绪积累后的迸发，感情发展的最高点，高潮的演唱处理成功与否，直接影响作品的完美表现。在作品分析阶段，首先确定分段的小高潮(有的没有)和总的高潮所在，然后分析高潮的旋律走向、和声发展的趋势从而确立声音的布局和情绪的类别，同时作为烘托高潮不可缺少的伴奏在形成高潮时的织体、和声、力度和速度等表现手法上都应有相应的变化。因此，指挥应全方位地把握作品，协调、调动合唱各声部与伴奏充分配合，共同表现全曲最令人激动的高潮点。

① 节奏、速度和音型　分析高潮处的节奏是紧缩密集的还是扩展拉宽的；速度是否有渐快的趋势；伴奏在形成高潮时的织体、音型变化等都为处理高潮的手法提供依据。谱例 5-3《嘎哦丽泰》(哈萨克族民歌　杜鸣心编合唱)48 小节为全曲高潮，此前的三句“有谁告诉我”可做弱起渐快逐步紧张起来，形成情绪释放的基础，直到“啊”处以全曲最强音(*ff*)突出寻找嘎哦丽泰的烈火般的感情。

谱例 5-3

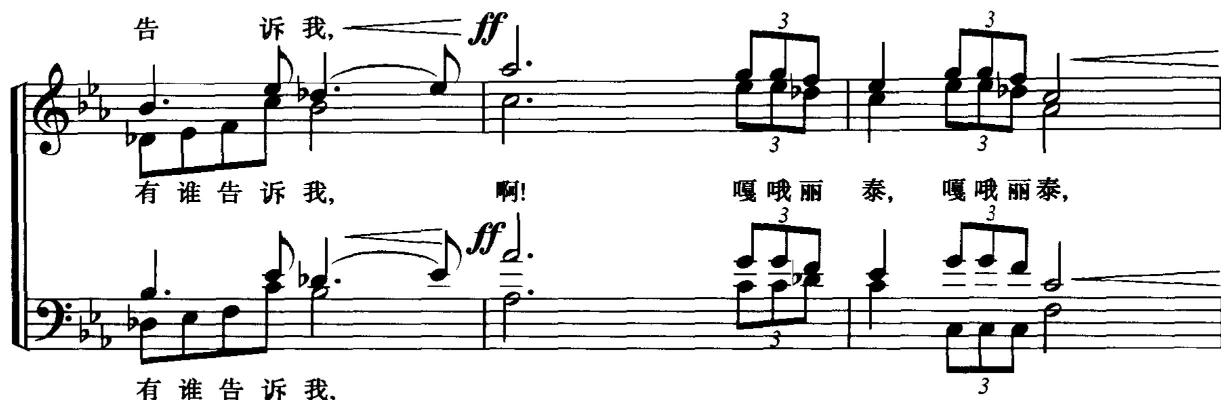
嘎哦丽泰

哈萨克族民歌
杜鸣心编合唱

poco cresc.

我的心爱！ 有谁告诉我， 有谁告诉我，

爱！ 告诉我， 告诉我，



② 力度和音量　高潮处的标记常有渐强或渐慢的过程,或者渐强直接推向高潮,应根据音乐发展的脉络合理分配声音的音量,音量的强弱是相对的,音量加大是高潮的表象,广义的力度并不等于简单的音量变化,它是内在的,是最能打动人的情感的魅力所在;要考虑和声的张力以及调性变化到达高潮的音量对比。如《伏尔加船夫曲》高潮前后没有通过速度的变化来展示高潮的艺术感染力,是靠音量力度的控制,更是靠和声张力和内在的情感力度来表现的,从歌曲开始到高潮是一个长时值的渐进过程,如果轻率地先现强的力度,后面高潮处的强音一定会显得苍白无力,近似嘶哑的喊叫。

③ 气口的安排　高潮处的气口处理与艺术效果有密切关系,根据歌词及旋律的走向,常用两种换气方法,一种是从容地换气,等待高潮点的到来。谱例5-4《祖国,慈祥的母亲》(张鸿喜词陆在易曲)间奏在一系列三连音后推出高潮"亲爱的祖国,慈祥的母亲";另一种是在伴奏的协助下,唱满前一句句尾的时值,急促换气,抢上高潮点。

谱例5-4

祖国,慈祥的母亲

张鸿喜词
陆在易曲



S.
A.
T.
B.

亲 爱 的 祖 国, 慈 祥 的
亲 爱 的 祖 国, 慈 祥 的

亲 爱 的 祖 国, 慈 祥 的
亲 爱 的 祖 国, 慈 祥 的

谱例 5-5《松花江上》(张寒晖词曲　瞿希贤编合唱)高潮在最后的“爹娘啊！爹娘啊！”,此前一句最后的自由延长“藏”字渐慢(rit.)、渐强进入高潮,钢琴在逐渐紧张的推进中唱满四拍“啊”,急促换气后用最强音(*ff*)唱出“爹”字,表现撕裂人心的巨大悲痛,展现全曲的高潮。

谱例 5-5

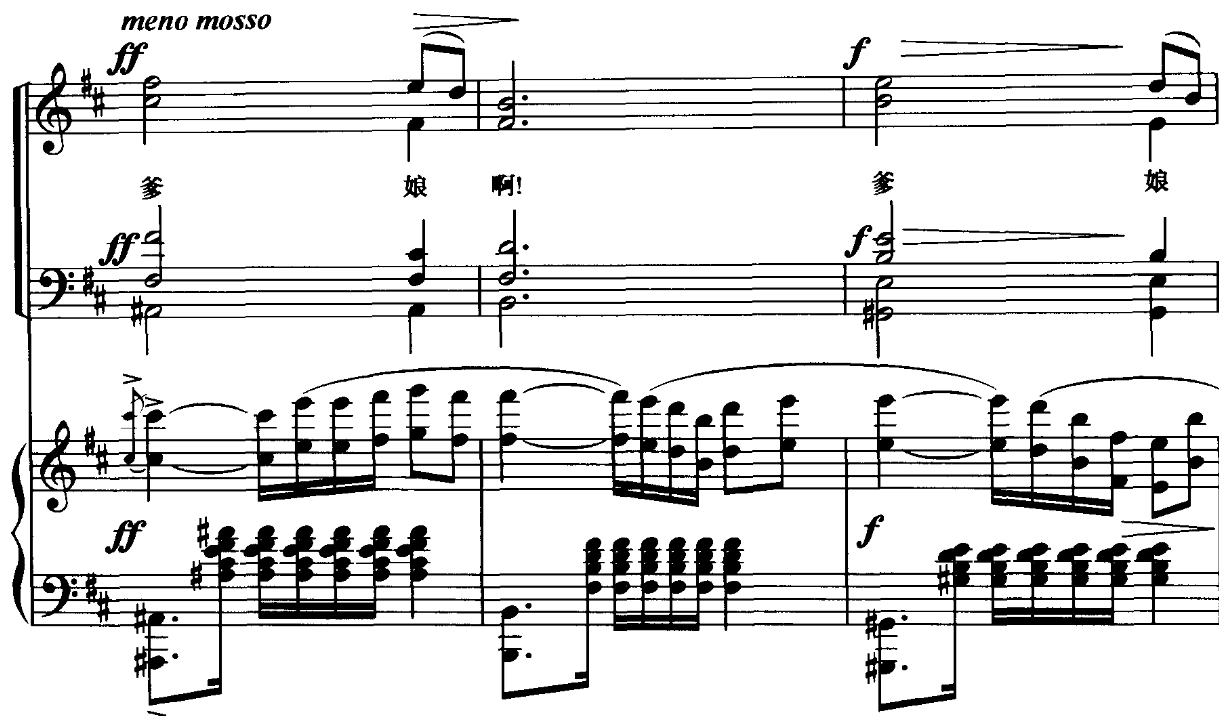
松 花 江 上

张寒晖词曲
瞿希贤编合唱

rit.

才 能 够 收 回 我 那 无 尽 的 宝 藏?

rit.



谱例 5-6《牧歌》(蒙古族民歌　海默填词　瞿希贤编合唱)的第二段“早霞迎接我,自由地歌唱”是全曲高潮,力度是全曲的最强音,为突出主题的特性与和声的丰满,可以安排两种气口,一个是唱完“白云青天我们的篷帐”之后从容吸气,大力推出高潮,充分展现和声的色彩,第二种是唱满“帐”的时值,并伴有渐强,急吸气进入高潮,一气呵成,连贯紧凑。

谱例 5-6

牧　歌

蒙古族民歌
安波记谱　海默填词
瞿希贤编合唱





(9) 速度和力度与作品的内容和风格有密切的关系,是关系到音乐感情发展的重要手段,尤其在演唱近现代作品时,如果没有速度和力度的变化,效果将非常平淡、寡味。强弱快慢都是对比存在着。首先应确立作品的基础速度和力度,然后才是变化,变化的关键在于"对比",如《打起手鼓唱起歌》(韩伟词　施光南曲)如果基本速度偏慢,使有着青春活力的热烈情绪变得过于沉稳,缺乏朝气,有违作者的原来意图。又如《金黄色的云朵过夜了》([俄]莱蒙托夫诗　柴科夫斯基曲)开始处的中速(Moderato)不能低于一分钟92拍,否则将显得过于悲伤,并与终止时的行板(Andante)难以做到层层渲染,拍子的对比也将失去意义。力度也是一样,强和弱相互对比,有强才有弱,同样,有弱才能显示出强。基本力度过大,必然造成强声时喊叫,而基础力度过小又会使渐强显得匆忙。持续的弱音处理是为了开阔的力量做积蓄,合理的力度对比能最大限度地发挥合唱团队声音的可塑性。有时看到乐谱上标记"*f*"、"*ff*"记号,就要求唱得非常的强,不顾前后,如果"*f*"的前面没有力度标记,也应处理得稍弱,否则将显不出后面的"强";如果把"*f*"处理得过分,后面的"*ff*"就会声嘶力竭,反而没有效果。《希伯莱奴隶合唱》(歌剧《纳布科》选曲 [意]索列拉词　威尔第曲)全曲的基本力度是*p*,而且是用轻声(Sotto voce)演唱,只是在"告诉我先知的金色竖琴为何不响?"和"告诉我竖琴啊为何你沉默不响"两处是*ff*,其他地方尽管也有渐强渐弱,但都是有控制的,用轻声演唱,不要超过*mf*。音乐是时间的艺术,音乐发展一定要考虑到前后的联系,不能不顾首尾。一般来说,最大力度的运用不要超过90%的音量,要做到强而不炸,高泛音洪亮致远,震撼人心,而不是喊叫;弱而不虚,游丝不断,清晰地传得很远。

(10) 伴奏与合唱。研究伴奏部分的和声、音型、织体以及前奏、间奏、尾奏,结合合唱寻找它们之间内在与外在的联系。好的伴奏与合唱鱼水相融,陪衬烘托,相得益彰,使合唱的艺术性更加完美。

思考与练习

1. 弹奏《半个月亮爬上来》总谱。弹奏总谱的同时演唱女高音声部、女低音声部、男高音声部和男低音声部。
2. 分析《黄水谣》的合唱表现手法,并提出艺术处理方案。

3. 分析《太行山上》的力度和速度变化在全曲中的作用，并提出两种不同的艺术处理方案。
4. 分析《忆秦娥·娄山关》的整体结构，高潮的形成和艺术处理方案。
5. 分析《山在虚无缥缈间》中歌词的吐字咬字，提出排练时应注意的问题。
6. 分析《怒吼吧，黄河》设计艺术处理方案。

第三节　指挥动作设计

指挥的动作是根据表现音乐作品的需要来设计，每个动作都源于指挥内心的音乐感受，应当遵循准确、精练、美观的原则。

一、起拍和收拍

起拍　任何作品的开头，起拍都要准确、清晰，音乐开始部分的速度、力度、感情、唱法，拍子的图式方向不能错，强的动作大而有力，有如向下砸的感觉，弱而抒情的动作小，以手指和腕部的动作为主，柔和细腻，有如轻扫细抹。收拍要顺势而收，关键是收拍前的预备拍，强收动作大而有力，弱收动作小而柔和。此外，还应根据合唱队的大小，来设计动作，大型合唱队人多，起拍和收拍的动作大，反之则要小。

二、呼吸(分句)

二者严格说是有区别的，因为有的分句并不换气，但大部分换气是在分句的地方。换气应在拍点上，配合眼睛和面部的示意，用手腕的反弹动作，灵巧而富有弹性，不要因过分强调而影响速度和节奏(常见的是趋慢)，而且动作不要大。所以给呼吸的动作也是顺势，不能脱离整个音乐的进行。如果换气后的乐句有速度、力度和感情的变化，则换气的动作就应当给以预示。一般情况下，在音乐进行中的自然分句(气口)无须专门给呼吸的动作，较长时间的休止后进入时才给，而且一定要准确、清晰。

三、声部提示

用单手提示。有时需要给气口，如《黄河船夫曲》(冼星海曲)的开始。有规律的重复乐句，第一遍给的清楚一些，以后只需用眼睛看一下，该声部自己就会自然地进入，如：《游击队歌》(贺绿汀曲)中的男高音声部："没有吃，没有穿，自有那敌人送上前，没有枪，没有炮，敌人给我们造。"如果是无伴奏合唱，提示动作小。乐队伴奏的大型合唱，提示动作必须大而鲜明。

四、力度变化

首先要掌握在强而有力时动作大，弱而柔和时动作小的原则，大到可以小臂大臂都有幅度较大的挥动，小到可以仅用手指和腕部的柔和屈伸；渐强时手的内在力度逐渐加强，呈现肌肉紧张、棱角分明的外形，动作幅度逐渐加大；渐弱时手逐渐放松，呈现柔和灵活的外形，动作幅度逐渐缩小。

五、速度变化

最基本的规律是:快速时动作小,反弹的夹角为锐角,拍点富有弹性,灵活轻巧,速度渐快时,动作范围由大逐渐缩小及至变为合拍。慢速时动作大,反弹的夹角为钝角,拍点柔和;速度渐慢时,动作范围由小逐渐加大及至变为分拍。

六、双手分工

指挥切忌长时间双手共同对称地打拍子,戏称"蝴蝶飞",单调而枯燥。多数情况下两只手左右、高低错落有致,尽量不表达同一信息,常见的规律是:双手位置上下不同,左右手有基本的分工,即左手方位自由,可上下左右移动,表示力度、唱法、声部提示、感情的细腻变化和某些特殊效果的预示等,右手往往是打基本拍子,如有变化也是在此基础之上。胳膊伸出时总有一定的弧度,一般不要多次出现大幅度的伸张。

总之,指挥动作是无声的语言,因作品内容的需要以及指挥自身的条件,动作也变化多端,但没有一定的程式,要靠指挥的精心设计。要切记"精练"的原则,千变万化,总是以最精练的动作语言表达音乐丰富的感情内涵。指挥动作仅仅是肢体运动的形态,动作的设计绝不仅是形式,所以精神面貌、目光、体态等都要从作品的内容出发,要动感情,醉心于音乐,指挥动作才能打动人,启发和带动合唱队员一齐歌唱。动作设定之后不要轻易变动,排练时可以繁复一些,随着合唱队的不断熟练动作可以逐渐简化、精练,定型以后就不要轻易改变,做到指挥和合唱队员一起歌唱,只是合唱队员用歌声,指挥以动作,指挥虽然起着主导作用,但已是相互之间潜移默化,水乳交融了。

思考与练习

1. 根据准确、精练和美观的原则,以准确的指挥动作练习指挥《年轻的朋友来相会》。
2. 为《保卫黄河》设计指挥动作。
3. 为无伴奏合唱《半个月亮爬上来》设计指挥动作。
4. 为《祖国,慈祥的母亲》设计指挥动作。
5. 为《我和我的祖国》设计指挥动作。
6. 为《远方的客人请你留下来》设计指挥动作。
7. 为《怒吼吧!黄河》设计指挥动作。

第四节 排 练 步 骤

当指挥进入教室(排练场)时,应当已经对排练工作胸有成竹、信心十足地站在合唱队面前,虽然都是学生,但性格、兴趣、爱好、水平也不尽相同,如果是社会上的业余合唱团,则还有年龄、工作性质、文化素质等的差异,所以指挥要理解他们的心理,根据具体对象的不同,运用有效的教育手段帮助、教会他们从爱好合唱到建立起合唱意识,学会合唱,唱好合唱。指挥在合唱队中既是艺术领导者,又是老师,更重要的还是大家的朋友,因为大家共同在创造美好的音乐,所以地位是平等的,要满怀热情地尊重、关心和帮助大家,以自己的动作语言和大家一起歌唱。排练工作大致

可分成以下步骤：

一、练声

排练的开始应当有 10 到 20 分钟练声，目的是使大家从生活中的说话发声状态进入到歌唱发声状态，可以从呼吸、韵母状态的长音和断音的哼唱开始，到音阶、音域的扩展，结合所排曲目的困难节奏、音准，摘取歌曲的片段或自己编写练声曲，做好声音的准备。

二、介绍作品

通过钢琴弹奏和视唱（也可以听唱片或录音），使大家初步了解作品的概貌，也许有的人并不能马上全部正确地唱下来，但是也能获得初步印象。然后简单介绍作品的作者、创作年代、背景、基本风格以及音乐的难点，语言要简练而生动，目的是使大家有一个理性认识。

三、视唱歌曲

反复视唱作品的全部，篇幅较大的可以分段视唱，在视唱的过程中，讲解其中技术技巧的难点，并要求大家用笔在乐谱上记下来，然后分声部演唱，使各声部了解自己声部的特点和解决难点的方法，分声部演唱时，其他声部在仔细聆听的同时，默唱自己的声部，以培养又唱又听、口耳并用的能力，逐渐学会相互主动配合的合唱意识。

四、分声部练习

这是很重要的一个环节，由声部长带领，流畅地唱熟自己的声部，把在总体视唱中的难点一一克服，如果可能也唱熟歌词。

五、初排

每个声部的技术难点，基本应当通过声部练习解决，在此基础上进入初排阶段。可以理解初排是把作品从谱面上的音乐纵向合成合唱音响，把各个声部比成各个基本部件在这里构建，所以也叫“搭架子”。可以按以下顺序进行：

1. 指挥检查各声部练习结果，可以用看谁唱得好的办法鼓励声部间的比较，同时指出优点和不足之处。

2. 从头到尾合一遍，使大家有一个较为准确和全面的印象，了解旋律、和声、织体和结构，结合音乐表现的内容，进一步明确所在声部在整个合唱中的地位和作用。

3. 分段排练，按曲式结构或较小的乐段逐一分段排练，目的是解决每段的技术、技巧问题（在排练过程中，无论何时都不要离开音乐，只是有主次之分）。在主调音乐中，要强调掌握好和声声部的地位和作用，非旋律声部不要喧宾夺主，其中的分寸，指挥应严格把握。在排练中可以让演唱旋律的声部先唱，使大家熟悉主旋律和它的进行走向，其次让伴唱旋律声部演唱，从中了解和掌握自己声部的强弱以及和声关系，从而使合唱队员建立起主动处理声部关系的合唱意识。

六、合排

分段排练的目的基本达到后即可以进行合排，目的是解决合唱声部的和谐、声部间的衔接以

及力度和速度的变化等。部分的和完整的合排要有节奏地进行，如部分段落的合排、难度特别大的段落的合排、外声部或内声部的合排等，最后全曲应当从头到尾不间断地连排数遍，目的是给大家一个作品的全面印象，并明确指出演唱中的优缺点，肯定成绩并给以鼓励，不足之处要严格要求，提出练习方法。这一阶段，为了让大家的精力集中在技术技能的练习上，开始可以用“la”代替歌词，待大家比较熟练以后再唱歌词。

七、细排

排练的最后阶段，最终目的是将曲目精细地排练完成。此时摆在指挥和合唱队面前的是剪裁好的衣服毛坯，有待细致地一针一线地缝制，如果说初排主要解决演唱中存在的技术技巧问题，现在则是如何生动地表现作品中的内容和情感，前面的技术技巧为表现内容服务，后者必须仰仗准确无误的技术技巧和精湛的演唱，才能生动地再现作品中深刻的感情内涵。

（1）讲解作品内容，把自己对作品研究的体会以简练、生动的语言向大家介绍，借鉴戏剧导演的行话就是“说戏”。有简单情节的可以编成一个小故事，也可以借鉴美术、舞蹈等来比喻，但是应紧紧扣住音乐的表现，把现实的、可视的形象引向抽象的、可听的音乐中。

（2）咬字吐字是保证能把歌词的意思准确地传送给听众的手段，应当科学地严格要求。如声母吐字不到位，不能按照“五音”的要求统一着力部位；韵母的“归韵”、“收声”不统一，尤其是长音的收声往往不能坚持发声的高位而影响音准；节奏密集的歌词声母咬字不清，而且影响节奏和速度的准确等，都是常见的问题，在细排时应当严格要求。较为复杂的节奏可以先按乐谱上的节奏以唱歌的发声状态反复朗读歌词，为了不枯燥，可以用钢琴轻轻伴奏。

（3）对力度、速度和唱法应提出严格要求。人的感情发展表现在声音上主要是强弱、快慢和高低、长短和色彩的变化，除了音的高低和节奏作曲家已经写在了乐谱上，强弱和快慢只有概念的标记，没有准确的规定，音色变化要求也只是抽象的唱法或表情术语，一切全靠指挥的理解和安排。在细排阶段，技术技巧问题基本已经解决，重点应当是深刻地挖掘作品中感情的内涵，调动一切手段激发起大家的积极性和发自内心的表达欲望，共同投入到音乐表现中。

（4）合伴奏。前期的排练尽量不用伴奏，目的是练习声音的融合和其他有关的技巧熟练，在达到一定程度后再按照总谱的要求与伴奏排练合成。应注意前奏与起拍、间奏与前后的连接，尾奏在完成整个音乐的情感表现中的补充作用，伴奏与合唱结合的不同处理（伴奏的强弱、烘托、陪衬、加强气氛、转调的引入方式等）等。这也需要反复地排练，一直到伴奏与合唱完全熟练地结合，成为整个音乐的一部分。应要求合唱队员把伴奏当成自己声部的一部分，与歌唱相连，融为一体。排练的全过程中，合唱队员始终要带着乐谱，排练开始时要求大家把主要精力放在看乐谱上，仅以余光看指挥，随着熟练程度的增加，再以主要精力看指挥，而此时乐谱则只是起着备忘、提示的作用。

八、总排

巩固全部排练的结果。应按照演出的要求，放大音量，感情充沛地一气呵成，初排及细排时提倡用轻声，但在总排时一定要按照作品应有的音量演唱。因为此时在技术技巧已经熟练的基础上，重点要求的是作品情感的表达，所以要从头到尾地完整地排练，中间尽量不要中断。如有可能，可以把总排安排在演出的舞台上，使大家熟练演出场所的环境（灯光、音响、合唱台等），尤其

是声音效果，免得感觉声音效果突变，措手不及而影响了平时排练的效果。

思考与练习

1. 何谓合唱意识？它的重要性？包括那些内容？
2. 任选一首合唱歌曲，根据教师所提供合唱队的情况，设计排练工作进度和时间分配。
3. 设计排练《祖国，慈祥的母亲》之前的练声曲（20分钟）以及练声的步骤和解决的难点。
4. 根据自己的排练实践，写一篇排练笔记。

第六章　合唱艺术的风格

风格是艺术作品的特色和格调，它的形成往往需要经过一个相当漫长的过程，历史的积淀正是其精髓的充分体现。

合唱艺术的风格是作曲家的创作和指挥的再创造后形成的艺术特色。任何一部音乐作品，都是作曲家的生活体验和思想感情的艺术体现，如果没有指挥者去研读、破译其中的符号，加上自己的理解和体验，把它变成音响，则只是可视而不可听的一堆音乐符号的"乐谱"（虽然通过内心听觉可以感觉到音响，但这仍是存在于主观的心灵中而不是物质的客观存在）。所以，作曲家的作品加上指挥者的体验，两者结合的艺术格调和特色在音乐演唱（奏）中的体现，才是最后的音乐风格。同一首作品，不同的指挥者指挥的演唱可以觉察到他们风格的差异，虽然都是贝多芬的《第九交响曲》或冼星海的《黄河大合唱》，但是每一位指挥都有自己的解释和处理，甚至同一位指挥每一场演出也不尽相同。即或是尽量追求、模仿原作风格的演唱，也达不到像多次重放的一张唱片的效果。所以说任何音乐作品的再现（演唱、奏）都是指挥家根据原作的内涵和风格进行的再创造。

既然风格问题在指挥的工作中如此重要，我们就应了解和研究如何理解、掌握和演绎音乐的风格。作曲家和指挥家的生活体验、思想感情、创作个性、文化素质、专业水平以及题材的选择、创作手段的运用等都是构成音乐风格的重要因素。

从音乐的范畴来看，形成不同风格的因素主要有：音乐语言，主要是节奏和音调；生活，包括劳动、风俗和情感；历史环境，特定的历史环境所形成的音乐性格和感情内容；自然环境，音乐在不同的自然环境中所形成的旋律走向、和声音响、节奏组合以及速度力度的特征等。

就指挥艺术而言，每一个指挥对作品演绎能力的高低标准首先是表达上的准确，这种准确不仅仅体现在预示、起拍收拍、呼吸等手势上，更重要的是作品风格的把握到位，譬如作品的速度、力度、呼吸和演唱方法的刚柔等，它不仅直接反映着指挥者的专业修养和工作的严谨，同时还反映了他对艺术的尊重态度和责任感，掌握合唱作品的风格是每位指挥不容忽视的历史使命。

以下就几个方面介绍不同合唱风格形成的原因。

第一节　不同历史时期对音乐风格的影响

一、中国不同历史时期的合唱风格

中国早期合唱，因社会历史条件所限，只能长期隐匿在穷乡僻壤、山谷边寨之中，极个别的旧县志中以及少数文人墨客的游记中只字片句的描写也不过是风俗活动的捎带之笔，从合唱雏形的原始"大混唱"到西汉时期刘安《淮南子·道应训》中记载的抬木号子，从《周礼·地官》中所记的"媒氏"活动到唐宋群歌集会在南方各地的盛行不衰，从明代邝露的《赤雅》（上卷）中记载的侗族大歌到如今各民族不同形式和多声组合上的成熟，足以看出世代相传至今的各民族合唱不仅是

人民艺术智慧的结晶，更是蕴藏着中国合唱历史有待于我们深入挖掘的艺术宝库。

（一） 1890—1930 年

从较全面的记载上并有曲谱可查，至今兴盛的中国合唱艺术与 19 世纪末西方基督教音乐在中国的流传和 20 世纪初随着“新学”兴起而形成的“学堂乐歌”运动有着密切的关系。如果说合唱真正达到民众参与的社会效应应该是“五·四”运动后群众歌咏活动的日益活跃。其风格主要表现在：

1. 齐唱歌曲较多。

2. 学堂乐歌采取的是多声部合唱和重唱形式，“五·四”运动以后，合唱歌曲步入了中小学音乐课堂，其风格大多具有旋律优美、词曲结合贴切、合唱效果清晰的特征。

3. 基督教会所办的学校以及教堂唱诗班的合唱演唱曲目广，涉及体裁宽，对这一时期中国合唱音乐的创作有一定影响。许多作品具有题材内容的民族性，音乐风格的西方化特征。

4. 形象鲜明，旋律流畅，在横与纵的写作上已开始表现出对民族风格的刻意追求。

5. 合唱的发展正处在开拓、探索的初级阶段。

（二） 1930—1950 年

上海国立音专等音乐院校的建立，新一代音乐家的相继登台，合唱音乐开始走向专业音乐教育的发展轨迹。同时，左翼文化运动的开展和抗日救亡的大众歌咏活动的迅速发展，合唱音乐又开辟了一条社会化的群众路线。

风格主要表现在：

1. 题材、形式、风格更加多样性。

2. 对位化和声的声部配置与柱式和声的声部配置形成鲜明的对比。声部的个性化、和声音响的整体化得到充分体现。

3. 创作中音乐民族化的探索富有新意。

4. 无伴奏合唱、大型声乐体裁有了明显进展，具有欧洲 18 世纪“康塔塔”风格形式的大合唱体裁与民族音调的巧妙结合达到了空前的效果，力求运用欧式技法表现民族的神韵。

5. 群众式的合唱，通俗易懂，朗朗上口的旋律和简单的和声配置具有鲜明的民族特征。

6. 欧洲美声唱法介绍到我国，合唱声音质量也随着有所提高，力度、速度和不同唱法等手段的运用，使音乐表现更加丰富。同时，因抗日救亡歌咏运动的开展，群情敌忾，情绪激昂，形成了夸张的吐字和外在感情表露的演唱风格。

（三） 1950—1980 年

这是中国合唱艺术发展相当曲折的一个时期。建国初期，作曲家们触及到了丰富的民歌宝藏，各地业余、专业合唱团的发展，强烈的民族自豪感以及与世界多国合唱艺术的交流，使 50 年代初期盛行一种民歌合唱创作及改编的热潮，各地民歌以合唱形式的演唱使中国的民族合唱事业出现了第一个闪光点，许多曲目成为艺术宝库中的珍品至今仍脍炙人口。1958 年“大跃进”对发展中的合唱事业有了相当影响，质量与数量上的强烈反比使合唱艺术出现了滑坡。60 年代初期国家文艺政策的改变促进了合唱质量的提高，毛泽东诗词的合唱创作和大型合唱作品及清唱剧式的交响性创作具有许多成功可取之处。当历史步入“文革”时期，合唱艺术遭受了严酷的亵渎和摧残，越演越烈的极左地“为政治服务”直接阻扼了合唱的发展。

风格主要表现在：

1. 古曲、民歌改编以及作曲家民风格的大、中、小型合唱的创作，具有深入浅出、形象生动、

地方民族特色鲜明等风格特征。

2. 受俄罗斯乐派的影响，在大量的合唱作品中，具有一定效仿性。

3. 西洋的功能和声与民歌的旋律形成风格上的矛盾。

4. 合唱手法通俗、简练，有些作品具有民间多声歌曲支声式的特征，在乐节和乐句间或半终止、终止式结束音上进行的诸如二、四、五度的和音效果。

5. 颂歌神曲的语录合唱是文革时期极“左”路线下的特殊产物。辩证地看待这一时期的合唱作品，应该承认，部分为毛泽东诗词创作的合唱作品具有一定的艺术价值，传统创作手法与戏曲音乐素材的运用，艺术上深入浅出不乏深刻的写意，气势宏伟不乏细腻的处理，体现出特殊历史环境下的特有风格。

6. 成功的大型合唱作品结构严谨，大多采取两种曲式，一是采用歌谣体或者音乐主题没有内在联系的联曲体的组歌形式，二是采取音乐主题发展贯穿始终的套曲形式。

7. 合唱作品创作中的民族化使合唱语言得到丰富，不同地区民族风格的掌握和民族语言、汉族方言在演唱中的运用得到重视。

指挥应注意这一时期的历史特性。除了解掌握京剧等地方戏曲特色的同时，还应大量地认识和学习地方民歌的风格特征，方言与旋律的关系走向，吐字、咬字和拖腔、归韵的韵味讲究等。许多乐句的非规整性应注意气口的设置，速度适当的调整。

（四）1980 年至今

十年浩劫挫伤了合唱事业的元气，阵地小、作品少、队伍老、观众少成了 20 世纪 80 年代初期合唱领域的特征。在改革开放和“双百”方针的鼓舞以及专业人士的积极努力下，80 年代后期创作、表演有了显著的提高和扩展，国际间的交流、合唱节的举办，合唱艺术开始从功利主义的束缚中解脱出来，出现了大量多题材、多体裁和不同艺术风格的合唱作品，其中富有胆识、新意的作品不乏其例，随着时间的延续发展势头日益俱增。通过全国性的合唱比赛和交流，推动合唱艺术向着年轻化、知识化、深入化的方面进一步深入展开。

风格主要表现在：

1. 一些作品具有浓郁的古风和民族特色。

2. 受西方环境音乐、偶然音乐、点描音乐的影响，创作中出现了不同于以往的多种节奏重叠、离调、双调性、多调性甚至无调性等新颖手法。

3. 题材在古今意识的交融点和人性内在感情以及古典音乐的意蕴、气质上有突破性的探讨。具有结构严密的逻辑性、和声色彩的丰富性等风格特征。

4. “新潮音乐”中戏曲唱腔、韵白、吟唱的运用以及乐队、民族乐器与合唱音色多声配置对比等，对于合唱创作的新技法、新题材的探索具有一定积极意义，并形成相应的风格。

5. 专业演唱与专业创作有一定的脱节，部分作品具有相当演唱难度，使作品风格因演唱不及而影响了作品风格的准确表达①。

这一时期的合唱创作上除以传统手法创作的小型合唱作品外，抒情性和组曲性的声乐套曲体裁得到较为普遍的运用，作曲家追求传统精神、感情、气韵与现代创作技法的结合，突出个人的创作个性，在题材、结构上也表现出一定的自由，注意节奏、音准和速度、力度的准确到位（这里所

① 《音乐与表演》2000 年第 3 期，第 24 页。

指的准确到位具有一定的严谨高度并非简单意义的一般要求）。排练时应追求声音的柔和、细腻，声部的层次清晰，唱法以及和声色彩的对比多变，不一味追求大音量、高音及喧嚣热闹的剧场效果。

二、欧洲不同历史时期的合唱风格

（一）文艺复兴时期(1400—1600)

文艺复兴运动形成了古希腊文化以后欧洲文化的第二高峰，音乐文化以面向人世和对古典文化的继承为主要特征撼动了宗教音乐的统治地位。音乐家承上启下的建树显示出独立的历史特性，佛兰德乐派、维尼斯乐派、罗马乐派等的兴起和工业技术的革命，特别是出版印刷业的发展以及欧洲宫廷权力、财力的增大，使音乐风格产生了很大的变化：

1. 世俗体裁得到极大发展。
2. 宗教复调音乐受人文主义和世俗艺术的影响产生许多变革。
3. 器乐演奏出现脱离对歌唱效仿的现象。
4. 创作上扩大了表现手法和音域。
5. 受自然科学影响音乐理论研究迅速发展。

上述风格在合唱中具体表现为：

1. 调式逐渐向大、小调发展而脱离教会调式。意大利卡农式的猎歌、多声部的牧歌和法国歌谣曲的内容多以抒发人文主义思想为主，充满清新气息。

2. “音乐依照歌词的强弱安排重音以及旋律的抑扬，虽有小节线但属于非节拍性。”[①]在此时期间多是三拍的旋律，速度、力度同样也是根据歌词的情绪而定，避免“渐慢渐弱”处理。

3. 新的经文歌更重视高声部旋律的生动和节奏的流动性，虽受素歌的一定影响，但不同于中世纪固定歌调的结构模式。罗马乐派的代表人物帕莱斯特里那创作了更完美的合唱艺术形式——无伴奏合唱。纯粹的人声使合唱拥有了更加净化而清晰的风格。

4. 四声部新教圣咏的社会意义远远超出了宗教音乐范畴，各声部作用同等的复调音乐由中世纪的单乐章发展为五乐章套曲结构的正规弥撒，合唱声部时常先后交替，具有卡农式的风格。

5. 大、小三六度已被认为是协和音程，并制定了不协和音的使用规则。

非人格化的本质使文艺复兴时期的音乐欠缺戏剧性的表现，所以指挥这一时期的合唱作品，在风格把握上应避免奔放与枯燥，必须保持一定程度的抑制，特别是节奏方面要求更应严谨。另外，注意复调作品声部之间的扶持与谦让，音乐因缺少“间隙性”，所以终止感较弱。

（二）巴罗克时期(1600—1750)

“巴罗克”源于葡萄牙语 Baroque，原指珍珠的不规则怪异的形状。热烈、华丽、装饰性光怪陆离的巴罗克风格相对质朴、静穆、严谨风格的文艺复兴艺术而言自然是一种潮流，欧洲各国当时正处在封建制度向资本主义制度过渡的时期，经济发展上的不平衡和各民族不同的文化传统使音乐风格呈现出缤纷复杂的状况：

1. 在调式方面，大、小调体系已取代了完全解体的教会体系。
2. 在新的功能和声观念基础上形成的数字低音手法得到广泛应用。
3. 在音乐曲式结构上派生性的二部结构具有普遍性。

① 摘自《音乐艺术》1982 年第 3 期，第 24 页。

4. 节奏运动的持续不断、贯穿始终，富于流动性的旋律连续扩展、不停展开，大乐段之间已出现了刚柔、强弱的对比关系。

5. 欧洲近代的许多重要音乐体裁初步形成。

在合唱中具体表现为：

1. 复调音乐开始逐渐向主调音乐转化。

2. “数字低音以音程的结合为基础，表现出重要的和声意义。”[1]

3. “渐快、渐慢、渐强、渐弱几乎很少，阶层式的力度一般也控制在p—f范围之内。”[2]完全肯定小节是节拍强弱规律的最小单位。

4. “声乐演唱上讲究颗粒状的灵活性。”[3]

5. 富有律动的抑扬动机较多。“附点节奏中的短音符处理得更短，而三拍子作品中往往又处理得稍长，近似三连音。”[4]

6. 二段体结构中两部分之间在运动、织体上浑然一体，表现的感情色彩比较单一。

把握这一时期合唱风格，指挥应注意感情色彩的装饰性变化，调性的转换不仅对表达作品内容、情绪有着特定的要求，而且也是造成阶层式力度的主要因素，所以合理把握巴罗克时期合唱表现上统一和变化的辩证关系，处理好调性布局是关键所在。

意大利近年来有一种新巴罗克风格，往往在力度变化上拉宽许多，赋予这一时期的许多作品一种全新感觉。不过这只是在原风格基础上追求时尚的变化，并非创新。

（三）古典[5]时期(1750—1820)

随着欧洲资产阶级启蒙运动的兴起，意大利市民喜歌剧和“洛可可”、“狂飙突进”等思潮的出现以及早期维也纳古典主义音乐的诞生，音乐形成了古典时期的新风格：

1. 主调音乐取得统治地位。复调音乐仍具有兼收并蓄的作用。

2. 乐曲的曲式结构和形式清晰易辨。

3. 相对声乐而言，器乐的地位有所提高。内容多以反映第三等级(指普通平民)利益为主。

在合唱中具体表现为：

1. 扩大了力度表现范围。和声中不协和和弦一般比协和和弦要强。

2. 减少了装饰性的修饰成分。

3. 节奏精确，“速度有明确的标明，渐快、渐慢的速度开始使用，时而还有‘自由速度’(Tempo rubato)出现。”[6]

4. 作品的交响性在已确立的奏鸣曲式中得以体现。

5. 作品的段落感和终止感鲜明。

把握这一时期的合唱风格应注意：敏捷、清晰的节奏，不同性质的和弦力度和不同段落反复

---

① 中国大百科全书《音乐舞蹈卷》，第602页。

② 摘自《音乐艺术》1982年第3期，第24页。

③ 《人民音乐》2001年第6期，第54页。

④ 摘自《音乐艺术》1982年第3期，第24页。

⑤ “古典”一词有许多解释，无论是有别于流行、娱乐性音乐的笼统称谓也好，还是广义上仅以音乐史中清新、均衡和自然的风格也罢，本章主要指的是1750年巴赫去世直到1820年这一时期。

⑥ 摘自《音乐艺术》1982年第3期，第24页。

时的力度变化，注意结构的分明，和声走向和调性转换所给予的特性安排。

(四) 浪漫时期(1800—1900)

法国大革命之后兴起的欧洲资产阶级民主、民族运动，为浪漫主义音乐潮流的形成和发展提供了肥沃的土壤。它不同于文学，音乐的浪漫主义没有鲜明的创作纲领和理论化的美学主张。

作为一种音乐流派，它的风格在于：

1. 作曲家的主观心灵与客观大自然存在的亲切关系，使表现大自然景物的创作地位逐渐提高。

2. 浪漫主义的激情取代了古典主义的理性，具有反对形式、传统、习惯及权威的倾向。演出环境也由宫廷或教堂步入音乐厅或大会堂。环境会影响音乐的速度、力度、音色等，它也是音乐表现的重要手段。

3. 音乐中充满了民族民间的内容和情趣。

4. 浪漫主义者志在无限，除旧立新，精神的激烈使其音乐的着重点也从形式上的正规发展转化到个性化的旋律写作上来，强调个人主观情感的表现。

5. 音乐体裁繁多，并在创作中拥有一系列各具特色的表现手法。

在合唱中具体表现为：

1. 标题音乐占主导地位。

2. 半音阶的使用较多。

3. 增强了速度、力度的表现力，相应的音乐术语繁多。

4. 结构、和声、音色的丰富化，远关系或突然转调渐多。

5. 加强并巩固了主调音乐的统治地位。

6. 艺术歌曲得到推广。

把握这一时期的合唱风格，应注意作者的个性意图、创作背景和一些特殊细节的处理(注意乐谱标注)。浪漫主义音乐的发展对19世纪后半叶许多民族乐派的兴起和发展以及20世纪西方现代音乐文化的发展都产生了深远的影响，极大地推进和丰富了近现代音乐。

(五) 现代时期(1890年以来)

现代音乐不同于浪漫主义及其以前的西方传统音乐，其风格的多样化自然也反映在合唱艺术中。首先，在现代经济、政治、科学和其他艺术思潮的影响以及音乐自身内在发展规律的作用下，西方传统音乐的基本法则相继被打破；在这个过程中，由于每个作曲家所采纳的创作途径、手段不同，因而流派之间、作曲家之间以及作品之间都呈现出比历史上任何时候都更为复杂的面貌。在以往历史时期中，总有一种占统治地位的音乐风格，而在20世纪中，几种不同的、甚至相对立的音乐思潮平行发展的现象屡见不鲜。

1. 音乐风格的变迁决定了音乐内部各个组成要素的创新。在音高、节奏、音色、力度、速度、组织结构等方面，都有前所未有的突破。创作手段的丰富、表现范围的扩大，作曲技法常常超越了人们的听觉习惯和熟悉的音乐思维范畴。

2. 现代音乐出现的征兆是音响的不协和性。传统的大小调和调性关系开始动摇。

3. 印象派音乐是向现代音乐过渡的最重要的流派。随后出现的表现主义与十二音音乐、新古典音乐、不确定性音乐与偶然音乐、电子音乐与空间音乐、具体音乐与声学新探讨、镶贴音乐与组合音乐等，种类繁多。

4. 现代音乐的三大特性:(1)具有多调性,音乐语言独特,与古典、浪漫以及印象派音乐有着较多联系的特性;(2)具有传统音乐的基本法则,高度个性化,变化迅速,最为复杂、活跃的先锋派特性;(3)源于黑人音乐和乡村音乐,以爵士乐为主流的流行音乐具有传播迅速的特性。

现代音乐的多元性,手法流派的杂陈性,在合唱风格的表现上往往与具体作品相关,大致综述如下:

1. 多调性或无调性,节拍多变、节奏复杂。

2. 节拍的重音应服从于歌词的抑扬。

3. 印象派合唱相对欠缺紧张度,速度、力度幅度适中,和声色彩丰富多变。

4. 表现主义合唱的节奏鲜明,速度多变,乐句、结构不对称。

5. 新古典主义合唱的节奏鲜明,线条清晰,音乐不协和感强,旋律棱角分明,节拍多变。

6. 新浪漫主义合唱的情绪、速度变化多,避用复杂和声,高潮常用不协和和弦。节奏处理较新古典主义温和。

把握现代合唱风格首先应注意歌词的语调是现代音乐在合唱领域的突破, 挖掘作品中语调与节奏、旋律的关系;特别是复杂节奏、不协和和弦与情绪的关系不容忽视。其次,应注意对记谱上不同于传统的新标记,有些作品甚至对指挥动作也有提示,速度上许多作品对节拍器的需要使指挥必须严格地调整好节奏与情绪的关系;另外,作品中常有强音不一定在强拍的现象,手势上应注意手、肩、臂的巧妙运用;印象派之后的合唱作品在力度上的变化幅度较大,这种差别有时也表现在各个声部之间。

变化纷纭的现代合唱, 仍在发展演变中, 当前的客观实践使人们无法得到对未来历史的予见,经过实践的检验,经典的风格定位总是最终沉淀于尘埃落定后的历史记载。

第二节　民族文化对风格的影响

不同民族有着不同的民俗、民风,对合唱风格的影响是必然的。每种民族文化都是在与其他民族文化的相互联系中形成和发展的,这种相互的联系在不同的时代里具有不同的性质和规模。20 世纪 30 年代已被发现的中国多声部民歌至今越来越被学术界视为在中国民族音乐史上具有相当地位和不可缺少的重要组成部分。在浩如烟海的世界各民族合唱宝库中介绍几个民族的合唱风格特征以此窥见一斑。

迄今为止,在中华民族大家庭中,已发现有 23 个民族(汉、壮、布依、侗、毛南等)保存和流传着具有相对稳定形态的多声部民歌合唱。分布的情况大致是汉族的多声部劳动号子遍布全国,朝鲜族、蒙古族、俄罗斯族的多声部民歌分布在北方,其余的均分布在西南、中南和东南各省、自治区。语系是区别民族的系统指标之一,语系分布不同对合唱的风格也有一定的影响,如(表 6–1)所示。

表 6-1

汉藏语系	(一) 汉语:汉 (二) 壮侗语族 1. 壮傣语支:壮、布依 2. 侗水语支:侗、毛南、仫佬① (三) 藏缅语族 1. 藏语支:藏② 2. 彝语支:彝、傈僳、纳西、哈尼、拉祜 3. 景颇语支:景颇 4. 羌语支:羌 (四) 苗瑶语族 1. 苗语支:苗、畲③ 2. 瑶语支:瑶④ 语族、语支未定:土家⑤
南亚语系	孟——高棉语族:佤
南岛语系	印度尼西亚语族:高山
阿尔泰语系	蒙古语族:蒙古 语族、语支未定:朝鲜
印欧语系	斯拉夫语族 东斯拉夫语支:俄罗斯

注:本表根据樊祖荫《中国多声部民歌概论》(人民音乐出版社 1994 年版第 6 页)而成,排列以语言相近或人口多少为序。

① 仫佬族演唱民歌时,使用当地汉族客家方言"土拐话"。

② 藏族阿尔麦人的语言与其他藏族差别较大,主要使用羌语。

③ 畲族演唱多声部民歌时,所使用的语言近于汉族客家方言。

④ 瑶族有三种语言:"勉话",属瑶语支;"布努话",属苗语支;"拉加话",属壮侗语族。此外,"梧州瑶"在演唱多声部民歌时使用当地汉语。

⑤ 土家族在演唱民歌时也常使用当地汉族方言。

从表中可看出 23 个拥有多声部民歌的民族虽涉及到五大语系,大多数却属于汉藏语系,其他四类语系只有个别民族多声部民歌所涉及。

合唱音乐的最小单位是声部,声部的产生不仅仅是听觉效果上的纵向感应所需,也是对人声生理机能的尊重。声部一般是指以乐音和节奏所组成的横向线条和构成旋律、持续音等不同形态为内容的独立声部。单声部民歌由相对独立的旋律构成,多声部民歌合唱中的各声部既可以组成支声合唱、复调合唱,又可以由像持续音那样与旋律声部形成衬托式合唱。

一、汉族民歌合唱风格

作为中国文化主体的汉族文化的高度发达,使其民间音乐也相应地极为丰富,其中多声部民歌历史悠久,分布广泛。如果按使用性和表演场合不同分类,现存的主要有号子、田歌、山歌及仪式歌曲四类。

（一）号子

不同的劳动方式产生不同表现形式的号子音乐，特别是长江流域的行船号子，东北等地的林区号子以及南方的挑担号子、扛捧号子等，集中、明显地体现出多声部音乐在号子中的具体表现方式。

在表现风格上多声部号子常采用“领唱与合唱”的形式，又因区域不同，领唱与合唱的二个声部不仅在实用功能上和演唱形式上有所区别，而且在表现特点、旋律构筑上也有着明显的不同。这种一领众和的不同声部的纵向结合或重叠类的号子合唱在多声部民歌中数量居首，形式也丰富多样。

（二）田歌

田歌是南方各地在农田劳动中演唱的民歌。虽然也以一领众和的形式演唱，但不同于多声部号子，它没有组织、指挥劳动的功能，仅是起着缓和紧张的劳动气氛作用，所以无需统一劳动节奏。反映在音乐上多为散板的自由节奏形式，演出也常用真假声结合的方法高亢嘹亮地进行。领与和之间不同于号子那样紧凑严密，其领唱声部唱腔幅度较宽，陈述一次不过是一至二句歌词，而后由另一人或若干人连续接唱，有时也以齐唱方式众人应和。江浙和上海一带的“田山歌”与普遍流传于南方的“薅草号子”中多声部田歌较多。

（三）山歌

汉族多声部的山歌多流行于广西境内，四川、湖南、湖北等地也有少部分流传。其他某些地区的汉族多声部山歌已类同当地其他少数民族的民歌，不易独立成体，而广西境内的多声部山歌则具有鲜明的地方特色，并有别于当地的其他少数民族的山歌。其风格为：调式多为单一的徵调式和宫调式，多声部结构型为低音持续音衬腔织体，声音色彩柔和，衬词多，末句拖腔悠扬而自由，和声音程多为大三、小三、纯四、纯五、大二度。

（四）仪式歌

在某些汉族地区的礼俗性仪式活动中，多声部民歌也时有出现，多数是婚丧嫁娶时节，如流传于湖北宜都县五眼泉及聂河一带的“跳丧”，湖南南部蓝山嘉禾等县的《伴嫁歌》等，都是保存较为完整的多声部演唱形式的仪式歌。风格特征表现在接应式自由模仿的多声演唱形式，常与伴奏乐器笛子形成优美的对比复调。

不同的作品要具体分析，了解这一特点，有利于风格的掌握。

二、壮族民歌合唱风格

壮族的多声部民歌，在民间分为“欢”、“比”、“诗”三类。其内容丰富、风格形式变化多样，仅以“欢”为例，类别的不同直接决定着不同的风格和形式，其中“欢雅”行腔缓慢、气息悠长，“欢呃”的低起高随、平行的和音式织体轻柔、淡雅、“欢嘹”高亢、嘹亮、节拍多变，“欢悦”的尾句落在“悦”字、两句一联以及“欢古美”的真假声并用等不同风格展示着特有的魅力。壮族的多声部民歌按声部的多少又可划分为二部民歌和三部民歌：

1. 二部民歌在壮族民间称之为“双声”、“上下声”、“公母声”、“双调”和“高低音”等，一名优秀歌手唱主旋律，二至九人唱二声部，其音色雄浑。

2. 三声部民歌在壮族民间称之为“三顿欢”、“波列欢”、“喜欢”等。这一历史悠久的歌种现已濒临失传。各地在三声部民歌的演唱形式上多以三至五人支声型多声部结构演唱。高昂、明亮且

突出的高声部是由最好的歌手担任，这是歌曲的主旋律，中声部迂回婉转、平稳浑厚；低声部则常由一至二名歌手用鼻音哼唱，以派生性旋律，烘托主旋律。三者巧妙而紧密地配合，浑然一体。

壮族的合唱与藏族、侗族、羌族、傈僳族等族的合唱一样，不管和唱者人数多少（三、四个至十几人均可），担任领唱的始终只有一位经验丰富的老歌手。

三、佤族民歌合唱风格

在佤族各种祭祀歌、拉鼓歌、剽牛歌、砍人头歌、劳动歌、情歌、娱乐歌等民歌中，云南沧源一带流行的娱乐歌“玩调”中存在多声部的演唱方式。玩调，也就是汉族人叫的“姑娘调”，佤族人叫它“劳格来”，从演唱方式着眼，玩调可分为跳调和唱调两类：

1. 跳调：佤族称之为“格劳”的跳调演唱时，总有一定的舞蹈步伐和表演形式。绕圈唱的玩调多以齐唱为主，分排唱的玩调多以一领众和或轮唱形式表演；领和形式的跳调是交接演唱的，构不成声部的重叠。所以具有多声织体的跳调应是轮唱。分为两排演唱的构成二部轮唱，三排则为三部轮唱。一般由第一排先唱，第二、三排相隔一定时间后加入。如《芭豆开花》就是流传至今的一首三部女声合唱。

2. 唱调：佤族称之为“劳格来绞”。不加舞步，行路途中、劳动时随口唱出，速度较慢，旋律抒情优美，节奏平整，内容多以情歌为主，和腔多以低于旋律四度音程而构成简单的和音式旋律演唱。

四、侗族民歌合唱风格

侗族民歌有着优良传统，每个寨子中按不同年龄层分别组成歌班，设有专门演唱的场所，称为鼓楼，也是侗族村寨的标志建筑，歌师教后辈代代相传。多声部民歌主要盛行于贵州省黔东南苗族、侗族自治州的黎平、榕江、从江和湖南通道地区。一般可分为“大歌”、“踩堂歌”、“拦路歌”等。

1. 大歌是侗族多声部“说民歌”的代表，属于支声型多声结构，主旋律在第二声部，由多人歌唱，第一声部为派生旋律，由领唱者轮流歌唱；大歌多以二声部形式为主，有时也会形成三个声部。大歌又可划分出“普通大歌”（“男声大歌”、“女声大歌”）、“声音大歌”、“叙事大歌”。

2. 踩堂歌是一种祭祀仪式活动中演唱的歌曲。踩堂歌与大歌一样，采用五声羽调式，只是在结构上为单曲体，不像大歌用套曲形式，一般也不使用低音持续音等手法，自然也不会拥有低音持续音的部分。

3. 拦路歌：客人入寨前以拦路迎客的方式，与客人演唱的“开路歌”一问一答。拦路歌多以二声部形式出现与开路歌的齐唱形式有了纵向上的对比。歌词多为四句体，在调式和多声结构型上与大歌相仿，其结构的大小常常因地而异。

4. 花歌：湖南境内的侗族把多声部民歌称为“花歌”。歌唱的内容较为广泛，以日常生活的情景抒发为主，歌词多为七言四句体；节奏大多相同，但因衬词不同而稍有区别。根据所应用的主要衬词和结构的不同可分为“喉路”和“嗄悄”两种。

五、高山族民歌合唱风格

高山族因语言、生活风俗等差异，其内部又有“泰雅”、“曹”、“布农”、“雅美”等不同名称的若

干族群，因而其民歌也非常丰富。其中多声部民歌以“阿美”和“布农”最为著名，其次是“曹”和“鲁凯”等。

1. “阿美”多声部民歌，多以二部或三部的重唱与合唱表现祭祀、劳动、婚恋、祝酒的场合，演唱形式以同声为主，混声为次。男声高音区多用假声演唱。多声结构型上常构成派生式对比变调，有时也与支声织体相结合；曲调一般由五声音阶构成(偶尔出现 fa 或 si)。

2. “布农”多声部民歌，以合唱或重唱的演唱形式为主，独唱较少。常采用由 do、mi、sol 三音构成的音阶，多为二声部或三声部的和声式织体。

3. “曹”多声部民歌与“布农”多声歌在音阶、多声结构型方面类似，只是“曹”多声歌在结构内部常有局部的齐唱片段，而且声部大多只有两个。和声效果显然不如“布农”合唱浑厚。和声音程以四、五度为主、有时也夹杂着三度音程。

4. “鲁凯”多声部民歌大多用低音持续音唱法表演，有时将持续音装饰化构成固定音型。多为二声部，上方声部由 do、re、mi、fa(sol)四音列(或五音列)构成，下方声部用主音 do 及上方邻音 re 的持续音，两个声部距离较近，所以构成大二度和声音程的现象较多，这是“鲁凯”多声歌的特征[①]。

六、俄罗斯族民歌合唱风格

俄罗斯民族主要分布在东欧，在我国的俄罗斯族主要分布在新疆维吾尔自治区和黑龙江省等地。这一能歌善舞的民族，无论在生活礼仪中，还是在民族风俗里，都与音乐有着千丝万缕的联系。特别是在俄罗斯的民间歌唱中，合唱是民俗生活中不可缺少的重要部分之一。

风格特征：

1. 俄罗斯教会音乐吸收了拜占庭教会歌咏的曲调，又吸取了俄罗斯民间音乐的成分，形成了独特的曲调风格。合唱由最初的演唱宗教经文教会歌曲转变为爱国性、典礼性和爱情为主的题材。

2. 抒情歌曲多采用二部、三部合唱，旋律优美；叙事歌曲常用四部合唱形式，和声浑厚、凝重，并有庄严、肃穆的色彩。

3. 最具特色的是无伴奏混声合唱。若有伴奏，一般采用巴扬(钮扣式手风琴)和曼陀林等乐器。

4. 多以高亢嘹亮的女高音领唱开始，混声应和。

七、印第安族的民歌合唱风格

印第安人是美洲的土著族(还包括爱斯基摩人和阿留申人)之一，属于蒙古人种美洲分支。“在印第安人的生活中，音乐的重要等同于草药。其风格大致可分为六类，大平原普韦布洛类具有一定的代表性。”[②]合唱以呼应性的一领众和形式见多，其中领唱部分因演唱者的不同常有不同装饰性的自由变化。合唱的风格特征如下：

1. 在五声调式中(无半音)常见羽调式，其次是徵调式和宫调式。在偶尔使用的六声、七声音阶中常出现微降 B 和微升 F 音。

---

① 樊祖荫：《中国多声部民歌概论》人民音乐出版社，1994 年版，第 38 页。

② 杜亚雄：《美国印第安人的音乐》，载于《中国音乐》1992 年第一期，第 29 页。

2. 演唱以“紧喉”唱法为主，长音时多用颤音并伴有滑音等许多装饰音。合唱常在均分律动中进行，强拍有规律的出现，节奏整齐有力，伴奏以鼓为主(一拍一击或一拍两击)。

3. 结构大多是句逗分明的分节歌。节奏多是前短后长的长格节奏型。

4. 旋律的进行以大二度和小三度为基本音程。走向多呈下行式，分为直线下行式、迂回下行式和右半抛物线式。

5. “美国印第安人的合唱音乐中，时有后半部分音调是前半部分音调移低五度的模进，并形成五度调性关系。”①

6. 印第安人的传统音乐中没有欧洲意义上的和声，所以合唱是以支声音乐的表现形式为主。近年来，受基督教和原始教结合的影响，印、欧音乐成分的并存，歌手和作曲家探讨的一种具有新的形式、体裁和风格的印欧混合体音乐形式正在悄然出现。

八、吉卜赛民歌合唱风格

吉卜赛人没有固定居地，原居住在印度西北部，10世纪外迁，流浪于西亚、北非、欧洲、美洲等地。由于历史的原因，吉卜赛人的音乐中既保留了自己民族的特点，又因居住地区的不同而与当地的民族民间音乐相结合，还受到专业音乐、城市通俗音乐的影响，形成一个复杂的综合体。合唱艺术中把吉卜赛自身的合唱与吉卜赛化的合唱统称为吉卜赛民族合唱。具有如下的风格特征：

1. 吉卜赛合唱中拥有自己特定的“吉卜赛音阶”。匈牙利的吉卜赛音乐分为洛科迪里(慢速)和凯利马什基迪里(舞蹈性强)，演唱是以真声、重喉音为主，旋律常加入装饰性的花腔与滑音等，具有一定的即兴性，反复演唱时常加入喊叫、滚舌音以增强热烈气氛。

2. 西班牙南部安达卢西亚地区的吉卜赛音乐常以“哎”开始，曲调略有东方色彩，具有装饰音多、即兴性强、深情伤感、节奏自由等风格特征。

3. 俄罗斯的吉卜赛音乐具有增音程、切分节奏、装饰音、滑音和即兴的风格特征。合唱中常出现自然小调、多里亚调式以及调式交替等变化。

4. “法国巴黎郊区的吉卜赛音乐与俄罗斯的吉卜赛音乐相似，常有独唱与合唱交替、二部合唱中常有三度平行的现象，吉他或手风琴是主要伴奏乐器。”②

九、黑人民歌合唱风格

在非洲广阔的地域里，多声部的民歌合唱是黑人音乐中最有特点的代表之一。风格特征主要表现在：

1. 以非洲固有的音乐认识原理为依据，单音的上下三度、四度、五度音有着和声上的等价或置换的可能。合唱中旋律线受语言音调变化强烈制约。形态上类似“平行奥尔加农”。

2. 各个声部在同一节奏型的进行中具有很强的和声性构造。

3. 非洲西南部的合唱中，各个声部具有旋律独立进行、在不同的时间差上进拍、乐句长短各异等特征。绍纳族合唱中常有五个声部，分成三种节奏群形成复杂的节奏交叉；桑族和俾格米族

① 李昕：《北美印第安民歌同我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同音乐特征》，载于《音乐研究》1987年第四期第53页。

② 《中国大百科全书音乐·舞蹈卷》中国大百科全书出版社，第159页。

合唱中合克特唱法[1]成为多声部音乐的主要唱法。

4. 多采用七声音阶或五声音阶的民族调式；阿肯族在平行三度的唱法中也有上下使用“跳跃技法”作三和弦的连续进行，尼亚库萨族则以平行四度唱法为主。

十、格鲁吉亚民歌合唱风格

格鲁吉亚、阿布哈兹、安特、卡巴尔达、车臣、达吉斯坦以及印古什等民族属于高加索系，在中亚其他地区的单音音乐中偶尔才会出现多声音乐，而高加索系的民族中却存在着严格形式的声乐多声现象，其合唱风格表现在：

1. 明确的功能性和声进行。

2. 以克里曼休利为代表的格鲁吉亚复调性合唱，其极具艺术性的特征在于用元音演唱无意义的音节，作纯粹的音乐性展开。

3. 西格鲁吉亚的合唱风格具有复调音乐的特征，往往拥有一个假嗓声部。

4. 东格鲁吉亚合唱风格常体现在较长时值上演唱固定低音，其他二部、三部或二重唱彼此对唱而形成多声部。

5. 高加索系的民族合唱中具有和音进行的规律性。在强有力的固定低音演唱中，声部以装饰性音型取得平衡。

民族合唱有广义与狭义之分；广义而言，民族合唱是在民族、社会集团或一定的文化范畴中所共有并被继承的合唱总体。狭义而言，民族合唱是扎根于该民族生产劳动和社会生活并具有本民族音乐形态特征的传统合唱。篇幅有限，本节所涉及的不同民族区域的合唱仅以狭义的民族合唱为主。尽管多声在所有合唱歌曲里盛行，但是应该承认它只是旋律的附加品，只是主旋律音响上的丰富与加强。同时，不同语言也反映着不同的民族特性，必然对民歌风格的形成起着重要的作用(参阅本章第四节)。

第三节　宗教文化对风格的影响

世界各地不同的宗教信仰者们在其“道体”的实践中发现了集体歌唱震撼人心的功能，谐和是这一震撼力的本源。信徒们正是通过合唱寄托对膜拜偶像的赞颂和神往。

宗教合唱的共同特征表现在：

(1) 神秘性：宗教音乐所演绎的特殊环境和信仰气氛往往赋予其宗教性，与宗教气氛相吻合的宗教音乐在境界的肃穆和心境的神往中更加强了这种神秘感。宗教音乐的特性甚至使世俗小调在久而久之的运用中也会不自觉地神秘化。

(2) 仪式性：任何宗教总有其不同的法事活动，与其相伴随的宗教音乐必然服从于一定的仪式规范。不同音乐在不同法事中的表现也就充满着一定的仪式性。

(3) 教义性：就合唱内容而言，宣传教义是每种宗教的最终目的。通过在一定仪式中唱诵而传教宣义则是宗教合唱的又一特征。

---

① 王耀华：《世界民族音乐概论》上海音乐出版社，第202页。

一、基督教音乐

信仰耶稣的基督教是欧洲占统治地位的最主要的宗教，天主教、东正教和新教三大教派是它的分支。基督教音乐中合唱的风格与发展的时间区域有着密切联系，不同的时间段有着不同的风格特征：

1. 中世纪时，仅有管风琴伴奏下的单声部或自由节奏的无伴奏素歌，有四种派别[①]，8世纪后格里高利素歌成为西方教会歌曲的最高准则，它是西方合唱艺术发展之源。

2. 9世纪开始出现平行四、五、八度的“奥尔加农”形式。

3. 12世纪后出现了包含反向进行的“迪斯坎图斯”形式并逐渐发展为复调合唱。

4. 13世纪后以素歌为固定歌调的“克劳苏拉”和经文歌兴起，在发展过程中逐渐摆脱固定歌调，无伴奏复调合唱以经文歌、弥撒曲为主成为自由作曲的音乐体裁，具有一定的世俗风格。

5. 16世纪德国宗教改革，使康塔塔、受难乐、清唱剧等组成的新教众赞歌取代了旧教的格里高利素歌的地位。宗教合唱中音乐开始具有一定戏剧性的表现。

6. 文艺复兴和新教音乐的兴起加速了教会音乐的世俗化，演出场所从教堂走向了音乐厅，歌词不再是统一的拉丁文，大、小调取代了教会调式，而合唱由无伴奏向有伴奏的变化、多声部的强调、复调向主调音乐的发展都极大地增强了合唱的艺术表现力。

7. 17至20世纪，宗教合唱在漫长的发展过程中完成了世俗化、戏剧化、交响化的进程。当今欧美教堂里也有现代音乐风格的合唱。

排练基督教合唱作品应注意不同时期、年代的风格特征，甚至适当了解圣经故事的若干内容，随意性要加以控制，比如：不应随便地以当今的感觉处理中世纪的教会素歌等。

二、佛教音乐

信仰释迦牟尼的佛教，其音乐在公元前3世纪后随佛教向亚洲及世界各地流传，中国之所以接受佛学东渐，并融入中华民族文化宝库中是因为我们具有文明的土壤，雍容大度、兼容并蓄、广收博取，在接受过程中与当地音乐风格相结合。东汉时期（公元58—75年间）传入中国，随着各教派的繁荣，到了唐朝时期发展达到鼎盛阶段。

1. 佛教直接使用的音乐是赞呗。形式主要是独唱、合唱和齐唱。由于汉语与梵音的结构不同，所以印度赞呗音乐未能得到广泛地传播和运用。赞呗在中国六朝分为转读、梵呗、唱导三大部分。

2. 除重要仪式外，在讲唱佛经的变文（一种说唱音乐）时，视音乐为重要手法。其风格往往是在中国民间音乐的基础上吸收印度佛教音乐风格。另外，以乐舞、百戏在佛教节日或仪式上弘扬佛法。

3. 合唱方式多为一领众和或支声性的二部形式。由于佛教传派不同以及各地民间音乐的风格各异，形成了南、北不同的风格。以五台山寺庙音乐为代表的北方风格朴素易懂、雄劲爽利；以峨眉山寺庙音乐为代表的南方风格委婉曲折、细腻艳逸。

三、道教音乐

在宗教音乐中，最具有典型中国地方特征的是道教音乐，其中的变文、宝卷、弹词、鼓词对中

---

① 米兰的“安布罗斯素歌”、法国的“高卢素歌”、西班牙的“莫萨拉布素歌”、罗马的“格里高利素歌”。

国的说唱音乐具有一定的促进作用。道教音乐可分为修道法事音乐、纪念法事音乐和斋醮法事音乐三种。声乐表现上虽说仅仅限于独唱、齐唱,但近年来也有作曲家依据道教音乐创作合唱作品。

道教音乐的风格主要表现在:

(1) 按活动范围和演唱风格分为在家、出家两个派别,前者演唱风格比较清新活泼、欢快明朗,具有较浓郁的世俗气息;后者风格比较典雅悠缓、庄穆沉静。

(2) 结构上,短小的为上下呼应句式或者启承转合的四句体式,大型的有并列曲式等,一腔多用的组合变化经常与宗教念白、诵经腔、禹步等合用在法事中。

(3) 在韵腔(声乐)和曲牌(器乐)中,韵腔是道教音乐的主体,分为讽刺韵、念咒韵、诵诰韵和咏唱式韵腔。

(4) 同一法事的同一曲调,因地方区域的不同,行腔、旋律加花的装饰也不同,各自以本地区风格特征为主。即使同一歌词也常与本地区的不同地方曲调匹配。

世界上宗教信仰种类繁多,形式多样,以宗教观和宇宙观为背景的人们,在意识和感觉上有着与宗教密切的关系,虽然不是决定性因素但在文化共同点方面却予以合唱多方位、多形式的影响。随着比较宗教学和民族音乐学的发展,已经开始把全人类的宗教音乐综合起来加以认识,具有大众化的宗教信仰活动与集体性的合唱艺术的一脉相承,彼此依附、互相促进,合唱艺术的风格特征也必然受到影响,不自觉地留有宗教的烙印。

第四节　语言结构对风格的影响

语言是文化的反映和载体,是人类交际的工具。语言受文化影响的同时对文化又起着重要的作用,许多语言学家经常强调语言与它所反映的文化之间的辩证关系。在音乐文化中,特别是合唱艺术中语言是重要的部分,对音乐风格的影响是直接的。当语言以歌词的形式出现于合唱艺术时,它就成为合唱的一个特殊要素,一个有机组成部分,音乐与歌词合二为一,各自再也没有独立的性格。

一、歌词对合唱的作用

合唱是音乐与歌词结合的产物。合唱中歌词原来的形式和感情内涵都被音乐化了,词作者所要表达的内容被作曲家根据自身的感受和认识作了特定的解释。从这个意义而言,合唱是音乐对歌词的一种具体化,也是一种再创造。歌词是合唱创造的依据和原始材料,歌词的风格先入为主地决定了合唱的风格。尽管合唱中音乐对歌词具有同化现象,但歌词的内容所体现的情绪予以合唱特定的情调,就此意义而言,合唱中旋律的不确定因素正是因为歌词的存在而被固定化了。"戴留斯的合唱音乐因为有歌词约束而表现出他最锋利的谈吐,布鲁克纳的《谢恩赞美诗》("Te Duem")也是因歌词的约束而比他的其他作品简洁。"[①]至于常常自己动手作词的瓦格纳音乐,其标题性是以歌词为基础,无论是合唱、独唱的声乐作品还是不同形式的器乐作品都来自一个共同的发端,即语言源泉。我国许多民族合唱中,音乐的展开、缩减等变化往往也同样受歌词的直接影响,"信天游"、"花儿"的歌词前句充分展示的"虚"与后句画龙点睛的"实"促使音乐更具有特性。

① 阿·特·达维逊著,秦西炫、杨儒怀译:《合唱作曲技巧》;人民音乐出版社,第6页。

不同的歌词与同样的旋律结合诸如分节歌之类的现象，音乐的旋律会受歌词的不同变化发展而变化；只根据旋律的形式填词，其结果是使原有的音乐产生很大的变化。可见由不同的语言结构组成的不同歌词与同一音乐结合，虽然从形式上依然是歌词依附于音乐的规律，但从内容上已予以音乐不同的内涵。比如：由陕北爱情民歌《红绣鞋》重新填词的合唱《东方红》曾经是家喻户晓颂歌性质的典型代表。因此，既是后填词的合唱作品对风格的影响也是不容忽视的。“在节奏方面，朝鲜半岛的合唱中三拍性质的节奏见多，而日本则二拍性质节奏见多，这种节奏差异与语言差别相对应而存在”。[①]这就是歌词对风格的直接作用及影响。

诗体经常就是一种歌体。西方14世纪的牧歌起初主要是指一种诗体，当发展成为歌体时，音乐与歌词的对应特征直至16世纪也未改变，既是随后合唱音乐形式的多样化也是受歌词的影响，蒙特威尔第的牧歌中半音阶倾向、不协和音、音画效果、戏剧效果、色彩效果、近似朗诵的支声性歌曲等，无一不与歌词相关；“放弃复音采用单音更是音乐史上的大事，而这一事态发展的主要原动力之一就是加强歌词的传达力，从蒙特威尔第的创作过程中很容易看出这种趋势。”[②]

歌词对合唱的整体和局部都有一定影响，就整体而言，合唱以歌词为出发点，总的风格、情趣取决于词意，这是自不待言的。歌词是合唱风格具象情感的来源和依托，正是合唱能够反映更加具象事物的特征，从而有别于其他音乐体裁。歌词对合唱的影响，即以衬词为主的无词歌合唱或纯音乐部分的伴奏段落，无论是为营造气氛、情绪，还是事物情景的描绘，基本上都是以歌词所创造的文学情景为主要依归。就局部而言，例如以音长、音高、音强、延长、速度、节奏、重复、装饰音、和声、伴奏、特殊演唱技巧等等手段，对重要字句的强调或象征性表现，在音乐中也是随处可见。代替作曲家执行合唱展示任务的指挥有责任首先对歌词的每一细节弄清楚，因为作曲家是通过指挥的想像力和技能而发生作用的，有时指挥对歌词风格把握的欠妥也会造成词曲风格的脱节，甚至出现表现在音乐中和表现在歌词中的两种思想；指挥必须考虑的速度、力度、句法和母音的色彩应适合歌词的风格和含义，所要表达的应是艺术化的统一体。

二、不同的语言结构对合唱风格的影响

世界各国的民族文化丰富了世界文化，通过不同的语言体现的这些民族文化，在合唱艺术中语言的结构不同直接反映在歌词上而影响着合唱的风格。首先，从英语和汉语的语言结构来说，英语属于拼音文字，形意之间无必然的联系，利用26个字母的不同组合可以“造出”众多的词汇。而汉语的语言结构则以古人构造汉字系统的六大规则为准：①象形；②指事；③会意；④形声；⑤转让；⑥假借。所以，汉语的“字”相对固定，形意有着必然的联系，词语的构成主要依靠字与字的组合来实现，文字格律十分讲究，由诗而词，由词而曲，因此合唱中长短句交错的节奏变化和乐句停顿的地方都以意义完整的词组为单位。而在诸如英语之类的多音节文字里，轻重音乐交替，与字的单位没有直接关系。音节的重音一般就是音乐的重拍，抑扬格便自然是弱起拍。“欧洲民族语言中由于不重视声调，声调不具有明确语义的作用，乐音就没有带腔的必要，乐音之间呈现明显的直线性的阶梯式状态”。[③]所以，由于语言组成的规律的不同，在合唱风格上也有不同的表现。

语言学家格林在《论语言的起源》中说：“我们的语言也就是我们的历史。”汉语语言结构的复

① 王耀华：《世界民族音乐概论》，上海音乐出版社，第6页。

② 金庆云：《词曲关系综论》载于《中国声乐研讨会论文集》第7辑，香港大学亚洲研究中心出版，第297页。

③ 王耀华：《世界民族音乐概论》，上海音乐出版社，第6页。

杂，从另一面却意味着它悠久的历史和古老而丰富的文化。除语言结构外，语言的声韵与风格有着密不可分的关系，元朝周德清曾说："五方言语，又复不类，吴、楚伤于轻浮，燕、冀失于重浊，秦、陇去声为入，梁、益平声似去；……"①文中从语言声韵的角度谈它对南北乐风的影响。明朝的王世贞所称"论曲三昧"为："凡曲：北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和声，南宜独奏。北气宜粗，南气宜弱。此吾论曲三昧语。"②由此可见语言的声、字、气与合唱中的旋律、节奏以及各声部演唱的情绪和爆发力有着密切联系。这也是语言的特征在合唱创造中体现民族特性的重要方面之一，追逐语音声调的过程也是许多作曲家乐思涌动的契机，有时甚至需要克服音乐运行的惯性而准确把握语言在合唱风格上的具体体现。

构成汉语的基础是只有语调变化的单字，当字与字组成词（高兴、父子、鼓声）或句（看书学习、多么舒适的环境）时，才会有轻重强弱和匹配的节奏关系，违背这一关系就会由于音调的关系改变，误听为其他字音而产生不同的理解，这就是常说的"倒字"现象；合唱中，当四声部以主调音乐的和弦形式进行时，担任旋律的声部也许能够较多地避免倒字，但其他三声部的倒字因为和声的要求几乎是难以避免的；而复调合唱进行时，各个声部交错弱化了歌词的清晰，容易听到的往往是不同于其他声部运动形态的声部或者是高音声部，由于各个声部的同时运行，太多的声音一般的听觉难以掌握，其结果只能是一个整体感受，"倒字的问题只能服从于音乐的进行"。③倒字虽不是绝对禁止，但还是应该尽量避免。另外，中国地域广大、方言多，"倒字"问题也具有一定相对性。在合唱创作时字与字之间的轻重、长短、高低的变化以及纯音乐的因素（声部的对位、曲式的布局、调性的安排等）是需要经过作曲者合理安排的；歌词原有的形式和格律虽然是谱曲的基本依据，但作曲者却有着相对的改动自由，特别是合唱创作经常为了音乐的需要改变歌词，包括歌词的片段重复、减缩、节奏的轻重关系、衬词的丰富等等。

尽管语言对合唱风格有着一定的影响，但合唱的创作仍要遵循歌词服从音乐规律的基本原则。合唱之所以是文学与音乐的交会点，是因为它在产生音乐的同时还兼有传达词义的功能，而这种词义的本身正是形成合唱风格的来源和依托。

第五节　题材和体裁对风格的影响

题材的内容与体裁的形式对合唱作品风格也有着一定的影响。

一、题材的影响

一般情况下，题材的不同直接决定着作品的风格。单一题材的风格也具有单一性，但许多作品却存在着题材交错的特殊性。比如：爱情题材的缠绵成分当然多于战争题材，但并非爱情中就没有抗争，战争中就没有柔情；这种题材交错的特殊性是一种文学创作手段，分析这一特殊手段

①② 修海林：《古乐的沉浮》，第 328 页。

③ 叶纯之：《中国声乐作品中诗词与旋律的同化现象》载于《中国声乐研讨会论文集》，第 7 辑，香港大学亚洲研究中心出版，第 281 页。

有利于每位指挥把握其影响合唱风格诸多因素的方方面面。

根据不同题材把握作品风格时，对指挥的横向知识有一定要求。曾经拥有军旅生活的指挥自然对战争题材的作品认识深刻，风格把握容易准确；而拥有波折的爱情、死里逃生的经历者对爱情或生命题材的把握可能就略胜一筹。当然必须说明的是：风格把握与生活阅历并非一定成正比，一个指挥如何在不同题材面前提高自己准确把握作品风格的能力，去直接感受各类题材所涉及到的生活必然有着时空、地域的限制，所以，指挥横向知识的间接获得和拓宽在这种能力的建立上占有相当大的比例。对生活不同侧面的直接或间接的感受，总结和深层感悟往往是指挥在不同题材把握风格上的重要手段之一。

二、体裁的影响

体裁是音乐的表现形式，体裁的特征表现在它存在的形式中，这种形式存在的本身一旦溶入合唱艺术时，就形成不同合唱风格。作曲家在创作中采取某种体裁时必然自觉或不自觉地在作品中带有该种体裁的特征，因此体裁对合唱风格的影响是肯定的。比如：以步伐节奏为创作基础的进行曲体裁，在此类合唱作品中，体裁的特征表现在强调重拍、结构整齐、节奏鲜明，偶数拍、三段体（中段较抒情）居多等，而这些固有的体裁特征已成为进行曲合唱的先期风格，作曲家在遵循这些风格的同时再表现后期的个性风格（民族风格、区域风格、创造风格）。即使同一体裁风格也并非完全一致，就进行曲而言，按其性质、内容又可分为军队战斗类和仪式典礼类（婚庆、检阅、葬礼等），在把握进行曲体裁风格的前提下，还应注意不同性质和内容的区别。至于舞曲体裁的合唱作品，首先必须具备可舞性的风格。无论是典雅稳重、文质彬彬的“小步舞曲”，还是欢快、华丽而活泼的“华尔兹”，舞感的把握是表现风格特征的关键；另外，根据民间秧歌、阿细跳月、东北二人转和安塞腰鼓等素材改编、创作的舞曲体裁合唱，具有热情、奔放、粗犷的风格极富有特点的民间个性；此外，还应注意正确区别作曲家的创造个性。

体裁的特征有时就是风格的直接反映，每一位作曲家的创作首先应是尊重体裁特征，其次才是自身风格个性的展示。所以，指挥在合理地认识同一体裁的不同方面与情绪相近的不同体裁时，首先应把握体裁的个性特征在合唱中的反映。

第六节　自然环境对风格的影响

一、合唱作品本身对自然环境的反映

自远古到今天，自然环境不仅为人类提供了生存和发展的条件，而且人类在领略自然丰富多彩的风貌和无穷复杂的环境变化的同时，进行着征服自然、改造环境的壮举。人类文明的发展史总是离不开依赖生存的自然环境，合唱艺术的风格当然也受自然环境的影响。音乐家们在作品中描绘着不同的地表风貌、高原海洋、名城风光、气象风云；形形色色的湖、绵延起伏的山、各种各样的海、源远流长的河、星罗棋布的岛以及飘渺离奇的自然奇观、广阔无垠的原野风光；小到显微镜下细菌精灵的舞蹈，大到宇宙空间的天体运行，近到歌唱眼前每时每刻的生活，远到远古广袤的土地，可谓举不胜举。这种合唱作品对自然环境的本身反映是生活于其间的民众或作曲家自觉的

创作,作品中自然环境超出其自然属性的同时,赋予它人为的升华意义,使人性本身所寄予的感情有所宣泄。它是生活的一部分,也是合唱艺术形成和造就区域风格的内容。

二、自然环境对合唱风格的影响

从世界气候区分图上得知世界各地的日照量、降雨量的分布不同。以亚洲为例,除西伯利亚的亚寒带之外,大约可分为以东亚为主的温带区,以东南亚地区为主的热带、亚热带区和以中亚、西亚、印度等地为主的热带稀树干草原、沙漠区。三种不同的环境对各地的合唱风格产生影响,热带地区的合唱形式较少与不适宜过多群聚有关;另外,"在音阶上一般温带的东亚地区使用五声音阶,在热带、亚热带的东南亚地区,同时使用五声音阶和七声音阶,印度和西亚等地主要使用七声音阶"①。除特殊例外,这种普遍性说明气候与音乐上的对应是肯定的,而运用不同音阶进行合唱演绎,其风格的不同也就不言而喻。

世界各地自然山川、地理环境气象万千,风土人情、世俗趣貌互不相同。各地各种文化形态的形成必然受到当地自然环境的影响,常带有某种浓郁的地域文化倾向和特征。就中国合唱而言,广阔无垠的草原、小桥流水的江南造就了各自不同的合唱风格;广阔无边的大草原,造就了牧民歌手深吸一口气,向着远方引吭高歌的歌唱方法。风格与方法在特有的自然环境中得到辩证统一,要想在合唱中准确地表现蒙古族的长调悠长宽广的气质,仅仅靠技法上的轮流呼吸、循环呼吸还不够,必须要有顺乎这一风格的发声方法才行,而这种方法的产生又离不开大草原的地理环境。湖南高腔是农民在田间山野劳作的山歌,除独唱、对唱外,合唱大多是领唱式合唱,自然环境使它拥有嘹亮、激越、豪爽的气质,领唱的一呼激起合唱的百应,情绪高涨、意气风发、野趣盎然,具有音区高、乐句长、节奏自由、音程跳动大、声腔旋法多变、真假声大幅度的转换等等鲜明的地方风格。又如,江南的民歌合唱旋律委婉柔和、音符密集与水乡清秀、纡徐绵渺的地理环境有着直接的关系。同样,北方的合唱旋律悠长、上下大跳音型多与地理的沟壑起伏、山峦叠嶂、高原辽阔有关。所以,古人总结"北主劲切雄丽,南主清峭柔远"②,是有一定根据的。

另外,即使同一民族,在赖以生存的不同自然环境区域也会有不同的合唱风格存在。甚至生态气候、地理特征和饮食结构等方面的影响而导致演唱风格的不同。这种不同风格又直接影响着人们的合唱审美旨趣,这是人们不自觉地在一定社会与地理生活环境中熏陶产生的审美爱好和倾向所决定的。

第七节　社会环境对风格的影响

不同的社会环境与社会的文明程度、生产方式、生产力的先进程度有着相辅相成的辩证关系,这种关系自然体现和反映在合唱风格上。换一角度而言,合唱的社会功能和作用对其风格有着深刻的影响。以往长期的文化生活中人们形成的心理气质、情感特征,在民族的审美意识、欣赏习惯中被保存和延承下来,并直接反映于集体的合唱艺术中。不同生产方式所形成的多种社会关

① 王耀华:《世界民族音乐概论》,上海音乐出版社,第3页。

② 王骥德:《曲律》,人民音乐出版社,第58页。

联也影响着合唱风格的形成。

一、合唱风格的形成与不同的生产方式有关

一般情况下，依赖于集体协作性的劳动者在合唱的整体感应上优先于个体者，以个体生产方式劳动过程中形成的音乐往往较自由、个性强。在爱斯基摩人中，以猎捕狼獾的集体性劳动为主的音乐，节奏较规律，句法分明，适宜合唱；而以捕猎北美驯鹿的个体劳动为主的音乐，不具统一性、节奏较自由、即兴成分多。可见生产方式对合唱音乐有着直接的影响。

许多民族集体劳动形式的不同使合唱的风格也产生相应的变化，集体狩猎的劳动节奏感强、音乐具有一定爆发力，集体采集、播种、收割、运输的劳动与操作的动作有关，音乐的曲调和节奏具有规律性，结构也比较规整。

二、合唱的风格依据与不同的社会环境有关

合唱发展的每一个历史阶段无一不是与社会环境的变革紧密相关，往往是反映新时代、新思想的势力经过与旧思想、旧习惯、旧势力作斗争得到进一步的发展，社会的进步是合唱发展的良好契机，专业创作、指挥和合唱工作者是以伴随着商业经济而发展的消费生活和音乐文化普及为社会环境的，这一个体在大众音乐领域的出现必须适宜相应的社会环境，从某种意义而言，合唱作品客观或主观反映的社会现实促进社会发展。这种依据社会环境后反馈于社会的力量具有典型的时代感，也是合唱艺术在不同社会环境下产生的固有风格特征。

三、合唱的风格变化与社会的进步有关

社会的进步为合唱的发展提供了肥沃的土地，而合唱反馈于社会中的作用又是不容忽视的。

在社会功能上，不同的合唱风格具有不同的感染力，而风格的多样性使不同时代、社会的文化生活的特定风貌整体、相互联系地反映出来。比如：西方文艺复兴与巴罗克时期的合唱风格、我国学堂乐歌与抗日战争时期的合唱风格都有着鲜明的不同，而各自内在风格的区别又是在东、西方风格不同的前提下建立的。这种不同风格在特定的历史时期有着特定的价值和作用。

合唱风格是一个值得深入研究和探讨的问题，牵扯面广，涉及学科多，有时不同区域、不同国度也有相近类似的风格特征，这与历史上的战争、民族迁移、交通的改善等等因素有关，但类似并非等同，这就需要我们仔细观察，推敲其细微的不同之处。当然影响风格的因素还不仅上述的七个章节，也不能排除有些风格在统一传承中的走样或传授者的主观随意等因素而影响合唱风格的准确呈示，诸如此类的问题还有待商榷。

思考与练习

一、以你所了解的合唱作品，结实下列问题：

1. 了解、认识合唱作品的风格有什么意义和作用。
2. 影响合唱作品风格的因素有哪些。
3. 汉族民歌合唱的分类及特征是什么。
4. 东西方宗教合唱的共性与个性是什么。

二、分析下列合唱的风格及其形成的因素：

1. 献上纯洁的玫瑰花

2. 黄昏之歌

3. 抗敌歌

4. 游击队歌

5. 在希望的田野上

6. 灯碗碗开花在窗台

7. 阳光三叠

8. 哈利路亚(选段附后)

9. 欢乐颂(选段附后)

10. 祖国颂(选段附后)

三、《黄河大合唱》的风格特征是什么?自选1—3段指挥。

四、分别对合唱《远方的客人请你留下来》和《美丽的草原我的家》的风格特征进行分析;在排练和指挥时你将如何表现?

五、无伴奏合唱《蔚蓝的天空》、《金黄色的云朵过夜了》和《故乡的亲人》分别属于哪个时期、民族的作品?在风格的把握上你有何想法?请分别练习指挥这三首作品。

谱例6-1

欢 乐 颂

贝多芬曲

654

Allegro energico, sempre ben marcato.

nen. Freu - de, schö - ner

上. 欢 乐 女 神,

nen. Seid um

上. 亿 万

woh nen.

堂 上.

woh nen.

堂 上.

Allegro energico, sempre ben marcato.

★ Viol.I.

Fl.u.Hob.

Clar.u.Tromp.

★ Orizioal Violine 1 Oktave tiefer.

656

Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - ly - si - um,
圣 洁 美 丽, 灿 烂 光 芒 照 大 地,

schlun - gen, Mil - - li - - o - - nen!
人 民, 团 结 起 来!

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

659

wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Himm - li - sche, dein
我 们 心 中 充 满 热 情, 来 到 你 的

Die - - sen Kuss der gan - - zen
大 家 相 亲 又 相

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

662

T

Hei - lig - thum! Freu - de!
圣 殿 里! 欢 乐!

Welt, seid um - - schlun - gen,
爱, 亿 万 人 民,

Seid um - - schlun - gen,
一 切 人 类,

Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken,
欢 乐 女 神, 圣 洁 美 丽,

T Viola.u.Cor. Hob.

Viol. II.

Vcello.u.Bass.

665

Freu - de! Wir be -
欢 乐! 我 们

Mil - - li - - o - - nen! Die - - sen
团 结 起 来! 大 家

Mil - - li - - o - - nen! Die - - sen
团 结 起 来! 大 家

Toch - ter aus E - ly - si - um, wir be - tre - ten
灿 烂 光 芒 照 大 地, 我 们 心 中

Fl.u.Hob.

2 Pos.

668

tre - ten dein Hei - - - - - - - - - - - - - - -
来 到 你 的 圣

Kuss der gan - - zen Welt!
相 亲 又 相 爱!

Kuss de gan - - zen Welt!
相 亲 又 相 爱!

ff

feu - er - trun - ken Himm - li - sche, dein Hei - lig - thum! Seid
充 满 热 情, 来 到 你 的 圣 殿 里 亿

sf sf sf sf

671

- -

ff
Freu - de!
欢 乐!

ff
Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken. Toch - ter aus E -
欢 乐 女 神, 圣 洁 美 丽, 灿 烂 光 芒

um - - schlun - gen, Mil - - li -
万 人 民, 团 结

Viol.I.
ff f
Viola
sf Bass. sf sf sf

674

lig - thum!
殿 里!

Freu - de! wir be - tre - ten dein
欢 乐! 我 们 来 到 你 的

ly - si - um, wir be - tre - ten feu - er - trun - ken
照 大 地, 我 们 心 中 充 满 热 情

- o - nen! Die - sen Kuss der
起 来! 大 家 相 亲

677

Seid um -
团 结

Hei - lig - thum! Freu - de, schö - ner
圣 殿 里! 欢 乐 女 神,

Himm - li - sche, dein Hei - lig - thum!
来 到 你 的 圣 殿 里!

gan - zen Welt,
又 相 爱,

680

schlun - gen. Mil - - li - - o - - nen!
起 来, 亿 万 人 民,

Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - ly - si - um,
圣 洁 美 丽, 灿 烂 光 芒 照 大 地,

Freu - de! Freu - de!
欢 乐! 欢 乐!

683

Die - - sen Kuss der gan - - zen
大 家 相 亲 又 相

wir be - tre - ten feu - - er - trun - ken, Himm - li - sche, dein
我 们 心 中 充 满 热 情 来 到 你 的

wir be - tre - ten dein Hei - - - - -
我 们 来 到 你 的 圣

die - - sen
大 家

686

W

Welt, die - - sen Kuss der
爱, 大 家 相 亲

Hei - lig - thum, dein Hei - - - - - - -
圣 殿 里, 你 的 圣

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - lig - thum,
殿 里,

Kuss der gan - - zen Welt,
相 亲 又 相 爱,

W

sf sf sf sf

689

gan - - zen Welt, der gan - - zen
又 相 爱, 相 亲 相

- - - - - - - - - - - - - - - - lig - thum!
殿 里!

dein___ Hei - - - - - - - - - - - - - -
你 的 圣

die - - sen Kuss der gan - - zen
大 家 相 亲 又 相

sf sf sf sf sf sf

692

Welt! Freu - de schö - ner Göt - ter - fun - ken,
爱! 欢 乐 女 神, 圣 洁 美 丽,

ff

Seid um - schlun gen,
亿 万 人 民,

Welt! Freu - de!
爱! 欢 乐!

sf *sf*

695

wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Himm - li - sche, dein
我 们 心 中 充 满 热 情 来 到 你 的

Mil - li - o - nen, die - sen
团 结 起 来, 大 家

lig -
殿

Freu - de! wir be -
欢 乐! 我 们

sf *sf* *sf* *sf* *sf*

X

698

Hei - - - - - - - - lig - thum! Seid
圣 殿 里! 亿

Kuss der gan - - zen Welt!
相 亲 又 相 爱!

thum, dein Hei - - - - - - - - - - - - - - - lig - thum!
里, 到 圣 殿 里!

tre - ten dein Hei - - - - - - - - - lig - thum!
来 到 你 的 圣 殿 里!

701

um - - schlun - - gen,
万 人 民,

Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E -
欢 乐 女 神, 圣 洁 美 丽, 灿 烂 光 芒

Seid um - - schlun - - - - gen, seid um - -
亿 万 人 民, 团 结

Seid um - -
亿 万

704

seid um - - schlun - gen,
亿 万 人 民,

ly - si - um, wir be - tre - ten feu - er - trun - ken,
照 大 地, 我 们 心 中 充 满 热 情,

schlun -
起 来 团 结

schlun - gen, die - - sen Kuss der
人 民, 大 家 相 亲

sf *sf* *sf* *sf* *sf*

707

Y

Mil - - li - - o - - nen! Mil - - - - - li
团 结 起 来! 团 结

Himm - li - sche, dein Hei - lig - thum! Seid um - -
来 到 你 的 圣 殿 里! 亿 万

- - - - gen, seid um - -
起 来! 亿 万

gan - zen Welt! Freu - de, schö - ner
又 相 爱! 欢 乐 女 神,

sf *sf* Y

710

o - - nen! Die - - sen Kuss, die - -
起 来! 让 我 们 大

schlun - gen, Mil - li - - o - - nen!
人 民, 团 结 起 来!

schlun - gen, Mil - li - - o - - nen!
人 民, 团 结 起 来!

Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - ly - si - um,
圣 洁 美 丽, 灿 烂 光 芒 照 大 地,

713

sf sf sf sf

- - - sen Kuss der gan - zen
家 相 亲 又 相

Die - - sen Kuss der gan - zen,
大 家 相 亲 相 爱,

f

Die - - sen Kuss der gan zen
大 家 相 亲 又 相

wir be - tre ten feu - er - trun - ken, Himm - li - sche, dein
我 们 心 中 充 满 热 情, 来 到 你 的

sf sf sf sf

716

Z *ff*

welt, der gan - zen Welt!

爱，相 亲 相 爱！

gan - zen Welt!

相 亲 相 爱！

Welt! *ff* der gan - zen

爱！相 亲 相

Hei - - - lig - thum! Seid

圣 殿 里！亿

720

Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - ly - si - um,

欢 乐 女 神，圣 洁 美 丽，灿 烂 光 芒 照 大 地，

Welt! Seid um - - schlun - gen,

爱！亿 万 人 民，

um - - schlun - gen, Mil - - li - - o - - nen!

万 人 民，团 结 起 来！

724

der
相

wir be - tre - ten, Himm - li - sche, dein Hei - - - - - - -
我 们 来 到 你 的 圣 殿 圣

Mil - - li - - o - - nen! Die - - - - - - sen
团 结 起 来! 大 家

Die - - sen Kuss der gan - - zen,
大 家 相 亲 相 爱,

sf sf sf sf sf sf

727

ff
gan - - zen Welt!
亲 相 爱!

ff
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - lig - thum!
殿 里!

ff
Kuss der gan - - zen Welt!
相 亲 又 相 爱!

ff
gan - - - - - - - - - - - - zen Welt!
相 亲 相 爱!

ff

谱例 6-2

哈利路亚

亨德尔曲

我 主 我 神 全 知 全 能

哈 利

哈利路 亚 哈利 路 亚 哈利路 亚 哈

大 权 哈利 路 亚 哈利路 亚哈利 路

路 亚 哈 利路亚 哈利路 亚 哈利路 亚 哈 利 路

利 路 亚 哈利路 亚 我 主 我

哈利路 亚

亚 哈利路亚 哈 利 路 亚 哈利路 亚

亚 哈利路 亚 哈 利 路 亚 哈利

神 全 知 全 能 大 权 哈利路 亚

哈利

哈利路 亚 哈利路 亚 哈利路 亚 哈利路 亚

路 亚 哈利路 亚 我 主 我

哈利路 亚 哈利路 亚 我 主 我

路 亚 哈利路 亚 哈利路 亚 哈利

哈利路亚 哈利路亚 哈 利 路 亚 哈
神 全 知 全 能 大 权 哈利路 亚
神 全 知 全 能 大 权 哈
路 亚 哈利路 亚 哈利 路 亚 哈 利路 亚 哈利

利 路 亚
哈 利 路 亚
利 路 亚
路 亚 哈利路 亚

谱例 6-3

祖国颂

乔羽词
刘炽曲

25

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni e Tuba
Timp.
S.
A.
T.
B.
V-ni I
V-ni II
V-le.
V-c.
C-b.

30

Adagio moderato 柔美而深情地

Picc.

Fl. I II *mp* *mf*

Ob. I *mp*

Cl.

Fag.

Cor. *pp* *mp*

Tr-be

Tr-ni e Tuba

Timp.

Adagio moderato 柔美而深情地

S. *mp* 啊! *mf* 啊!

A. *mp* 啊! 啊!

T.

B.

Adagio moderato 柔美而深情地

V-ni I pizz. *mp* *mf*

V-ni II pizz. *mp* *mf*

V-le. pizz. *mp* *mf*

V-c. pizz. *mp* *mf*

C-b. pizz. *mp* *mf*

35

Picc.

Fl.

p

Ob.

mf

p

Cl.

Fag.

Cor.

Tr–be

Tr–ni e Tuba

Timp.

（男中音朗诵）鸟在高飞，

S.

p

啊!

A.

mf

p

啊!

啊!

T.

p

啊!

B.

V–ni I

p

V–ni II

p

V–le.

p

V–c.

p

C–b.

p

40

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag. *a2*

Cor.

Tr-be

Tr-ni e Tuba

Timp.

花在盛开，　　江山壮丽，　　人民豪迈。　　我们伟大的祖国，

S. 啊! 啊! 啊!

A. 啊! 啊!

T. 啊! 啊! 啊!

B. 啊! 啊! 啊!

V-ni I

V-ni II

V-le.

V-c.

C-b.

p *mp*

45 Allegro ♩= 132

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr-be
a2
Tr-ni e
Tuba
Timp.

mf

进入 了 社会主义时代!

Allegro ♩= 132

S.
啊!
A.
啊! 啊!
鸟 在 高
T.
啊!
B.
啊! 啊!

Allegro ♩= 132

arco

V-ni I
V-ni II
V-le.
V-c.
C-b.

第七章　合唱与伴奏

合唱分为有伴奏合唱与无伴奏合唱。在有伴奏的合唱作品中，合理而恰如其分的伴奏，同合唱一样是音乐表演中一个不可分割的整体，是音乐艺术表现的重要组成部分。因此，指挥在为合唱作品做准备的时候，必定要对伴奏进行专门研究，以便在排练和演出中，顺利实现自己的意图。

合唱与伴奏的关系应是相辅相成的，并非可有可无。有些合唱团不注意伴奏，甚至认为把有伴奏合唱中的伴奏部分去掉就成了无伴奏合唱，这是错误的，也是不可行的。伴奏是整个作品的一部分，去掉它会影响作品的完整性。合唱的伴奏应当根据作者在进行创作时的统一构思而成，就像合唱的声部一样，与合唱构成有机的整体。所以，合唱的伴奏绝不仅是只起到确定音高和引入合唱的作用，而是根据音乐整体需要，起着强化旋律、丰富和声，以织体和伴奏音型的变化，准确地表达歌曲内容和塑造生动的音乐形象的作用。滥用伴奏形式、脱离合唱整体构思，随意即兴伴奏的做法是错误的。每一位指挥都应加强对伴奏的重视，追求艺术表现的完美。

第一节　常见的伴奏形式

一般来说，合唱作品都应有伴奏部分，如：歌剧、清唱剧、神剧、大合唱、组歌中的合唱都应在相应的总谱中找到乐队的伴奏总谱，而正规的合唱作品也应有作者写的钢琴伴奏部分。在有条件的情况下，设法找到原作的伴奏和尊重原作的伴奏形式是对合唱艺术应有的严肃态度，也是实现作者意图的重要前提。

一、钢琴

钢琴是最常见的合唱伴奏乐器，也是最好的排练和训练合唱的乐器。在使用钢琴时，应尽量采用正规的伴奏乐谱，钢琴的位置在指挥的左侧，如果用立式琴，应稍微斜放，以便让伴奏者能看到指挥。本章关于指挥和伴奏的内容都是指的钢琴伴奏。

二、手风琴

手风琴的音色带是有一种特殊的色彩的键盘乐器。适用于为某些特定风格的作品伴奏。它的价格便宜，在我国比较普及，又便于携带，也是常用的伴奏乐器。演奏时，在指挥的左手位，站姿、坐姿均可。如果没有伴奏谱，应由手风琴演奏者专门构思，指挥同意后再参加排练和演出。

三、管弦乐队

由木管、铜管、打击乐、弦乐四种乐器组组成的人数较多的乐队。管弦乐队能美化合唱的声音，渲染音乐情绪，提高合唱的表现力。为合唱谱写的乐队伴奏应考虑不要在音量和织体的选择上干扰合唱，指挥应具备乐队指挥知识和对乐队的控制能力。管弦乐队的位置在指挥和合唱队

之间。

四、民族乐队

民族乐队是具有较强民族色彩的伴奏形式，也应有专门的配器。民族乐队的位置也在指挥和合唱队之间。

五、管乐队

较特殊的伴奏形式，由于音量较大，不易与合唱配合，需在编制上谨慎地设计和配器。

六、电声乐队

电声乐队人少，气势大，适应性强、配合相对简单，目前应用较多。缺点是虽然音色多样，但都带有电声特点，显得单调。电声乐队也应进行专门的配器，以适应与合唱的协调。最好在电声乐器的基础上加上两三件真声乐器，如小号、长号等。乐队位置在指挥与合唱队之间，也可以在舞台的左边或右边。电声乐队设备复杂，上下台不方便，容易出纰漏，须要特别注意。

七、伴奏带

当今，Midi 音乐的发展也进入了合唱，很多合唱队在演出、甚至比赛中都使用伴奏带。应该说能利用计算机为合唱艺术服务是件好事，但也应该清楚目前使用的伴奏带还不能达到跟随合唱，而是需要合唱跟随伴奏带，如果作品的速度无变化还勉强可以应付，否则，极易产生脱节现象。此外，用伴奏带还要受到设备条件影响，常常出现无法控制的意外情况，所以除非不得已，最好不要使用。

第二节　前奏　间奏　尾奏

在有伴奏的合唱中，无论是钢琴还是管弦乐伴奏，都是起烘托合唱的作用。作为合唱作品严密结构的一部分，伴奏内部的平衡自不待言，从总体横向来看，不管是起渲染、衔接、呼应作用的前奏、间奏、尾奏还是曲中作为衬托的伴奏，都应与合唱形成平衡统一的关系。出于音乐表达的需要，伴奏在这些地方所起的具体作用会不一样，必须区别对待来安排合适的力度、速度和感情，实现总体音响的完美。

一、前奏

前奏是整首乐曲的开始，预示乐曲的速度、力度和感情风格，与后面合唱进入后的音乐是统一的整体，前奏给出了音乐开始部分的音高、速度和感情，是指挥实现自己意图的第一步，故应特别重视。严格要求合唱队在前奏开始即全身心地投入到音乐之中。

前奏要根据作品的内容、形式进行音乐处理的设计。前奏的开始一定要由指挥给出（预备拍、音乐进入的拍点等），不能由伴奏自己随便起。同一首作品每个人都会有不同的理解，如果没有指挥，几十人的合唱队就难以达到统一。而前奏正是整体统一的第一步。有时伴奏者会因为前奏的

难易程度，或依据自己排练前准备的充足与否起一个适合于自己的速度，而不是指挥要求的速度,因而对合唱的进入起到不利的影响。如《丰收之歌》(杜那耶夫斯基作曲)。

速度应当非常快,初次接触这首歌,谱子上没有速度标记,往往容易把前奏速度放慢,弹成大约♩=120的速度,以钢琴来说这种速度弹十六分音符差不多,可对于这首歌曲就不行了,尤其对于一些水平较高的合唱团,指挥要求的速度更快,甚至可达到♩=175,这种速度会给伴奏带来一定技巧上的难度,所以指挥要在排练前把速度告诉伴奏,给伴奏一段时间来适应这个速度。如果任由伴奏自己起♩=120的速度,则可能使合唱全没有了丰收的热烈气氛。因此指挥一定要同伴奏者共同商榷演奏方案,以确保音乐效果,并对前奏作专门的排练。对于不是正规钢琴伴奏谱、需要伴奏者即兴发挥的曲目,指挥更应帮助伴奏者设计前奏,不要临时随意发挥。

不同性质的前奏会导入不同性质的歌声。指挥要在这短短的一个预备拍里将速度、力度和情绪传达给伴奏者,并要求伴奏者通过琴声感染、带动合唱队员。我们可以对比一下《忆秦娥·娄山关》(郑律成曲)和《农民合唱》(斯美塔那曲),二者的前奏都是强的,《农民合唱》甚至更强,三次出现"*ff*",指挥应设计好不同的动作,表现不同层次的"强"。《忆秦娥·娄山关》中预备拍要给得坚定有力,有一定的威严和紧张度。前奏中出现的战斗号角、呼啸的风声,以及十六分音符所表现的紧张心情,都应在指挥的心里和眼神中。《农民合唱》虽然是*ff*,但却是一种欢快、热烈的婚礼舞蹈场面,所以一定要给好速度和力度,传达出欢快、热烈的气氛。切不可认为长长的前奏不用管它,任由伴奏去弹就可以,甚至心里空空,简单的一挥手或一个点头就算开始。这样再好的伴奏也无法把前奏的音乐表达得完美、充分,因为指挥给的第一拍就是空洞地,没有乐感。

再如《山在虚无缥缈间》(黄自曲),前奏要给得特别柔和,一种特有的中国式的空灵缥缈。钢琴部分音区很高,音乐清澈玲珑,指挥的手势要表达出柔和连贯的形象,和伴奏者一起"演奏",似仙乐自云端飘来,若隐若现。

谱例 7-1

丰 收 之 歌

伊萨科夫斯基词
杜那耶夫斯基曲
孟广钧译词、瞿雄配曲

生动 愉快 热情

ff

合唱 女高音和女低音

f

1.(女)库 班 河 上
2.(女)好 好把 粮 食
3.(男)我 们 劳 动

男高音

f

1.(女)库 班 河 上
2.(女)好 好把 粮 食
3.(男)我 们 劳 动

男低音

f

谱例 7-2

忆秦娥·娄山关

毛泽东词
郑律成曲

Moderato 庄严地

f

tr tr

急速地

p

cresc.

二、间奏

间奏在合唱作品中对于乐句、段落以及乐章之间的衔接起到重要的作用。此外，间奏对于音乐情绪的烘托、音乐情绪和调性的转换等，也有很重要的作用，处理好间奏，也是音乐表达完整性的重要前提。

表示段落的间奏有的较长一些，它表示了作品在速度、调性上的转换，也有一些是描写性的乐段，仅表现情绪上的转换。如《青春舞曲》(维吾尔族民歌　王世光编合唱)第一段间奏使合唱由g小调转为d小调，第二段间奏又由d小调转回g小调。

《故乡是北京》(姚明曲　秋里编合唱　陈祖馨配伴奏)

前面一段像散板一样，$\frac{2}{4}$和$\frac{3}{4}$拍子交替出现，比较自由。由间奏开始才进入速度。这是一首带有曲艺风格的合唱，伴奏部分模仿单弦的音色和风格，钢琴演奏表现单弦的韵味很不容易，不加踏板声音容易干，旋律的跌宕起伏不易表达充沛，而速度稍慢加上踏板又容易过于柔和，缺乏了脆劲儿。所以指挥一定要设计好一个最恰当的速度，使音乐更加富有韵味。

谱例 7-3

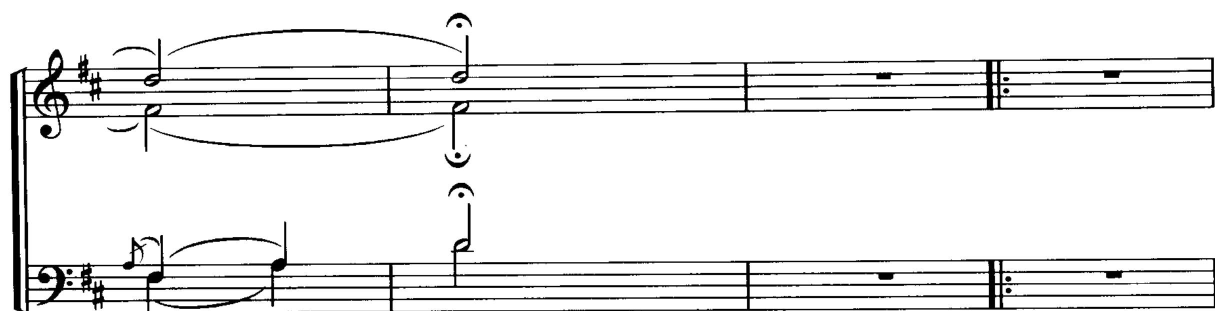
故乡是北京

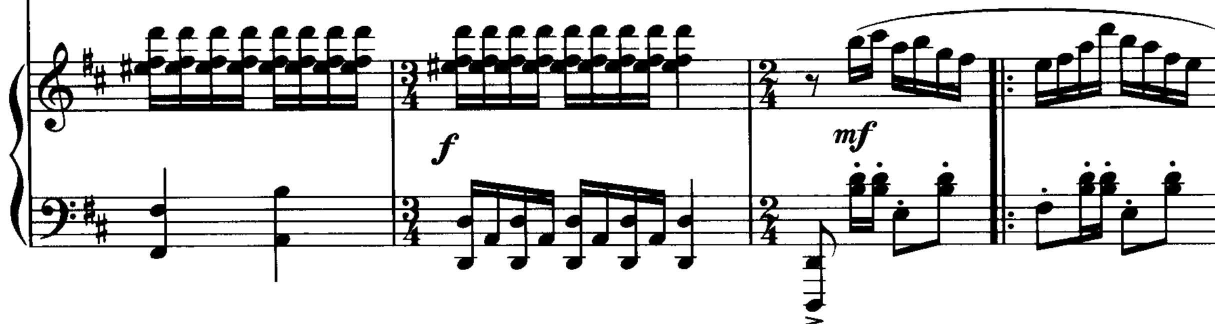
阎肃词
姚明曲
广予记谱
秋里编合唱
陈祖馨配伴奏

最爱　我的　北　京

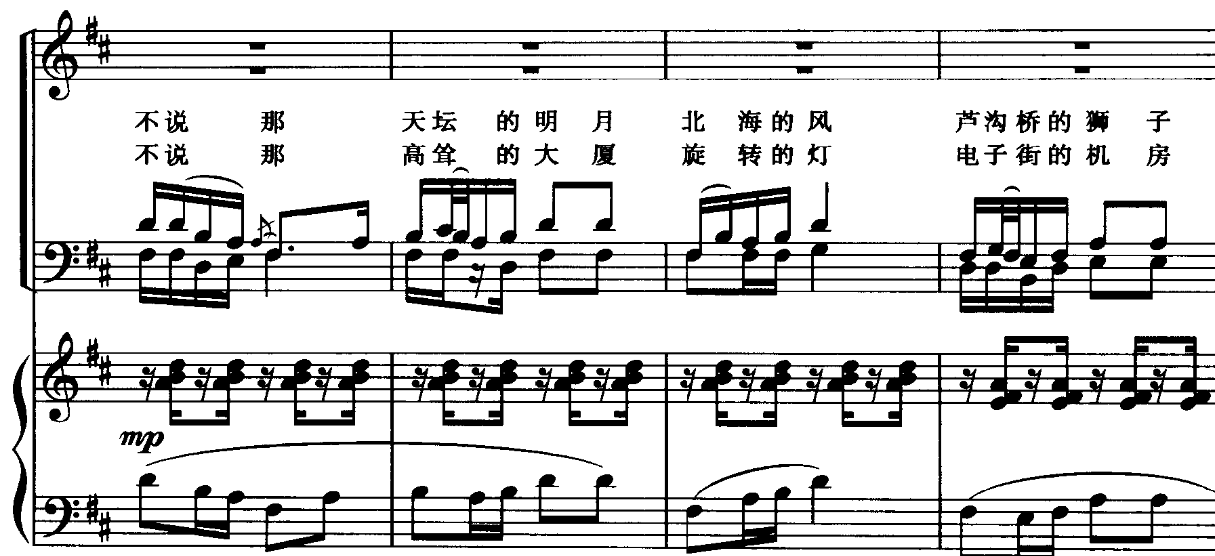
我还是　最　爱

f


北
京






不说 那 天坛 的明 月 北 海的风 芦沟桥的狮 子
不说 那 高耸 的大 厦 旋 转的灯 电子街的机 房

潭 柘 寺的 松,
夜 市 上的 灯,

p *cresc.*

《黄水谣》第一段和第二段之间的间奏，音乐由高到低，最后停在长音震音上，把情绪由明朗欢快转到了低沉、阴暗，指挥要把握好最后两小节的渐强，让钢琴起到更好的烘托作用，引入中间段的合唱。第三段再现前的间奏把音乐引向更为凄凉悲惨，伴奏应从音色着手，着力刻画这种哀伤，指挥要准确地把握速度的渐慢。

谱例 7-4-1

黄 水 谣

冼星海曲

男 女 老 少 喜 洋 洋。

自 从鬼 子 来， 百 姓

p

mf

谱例 7-4-2

黄 水 谣

冼星海曲

回 不了家 乡！

回 不了家 乡！

rit.

f

S.

黄 水 奔 流 日 夜

A.

rit.

《铁砧合唱》这首合唱中有一些不规整的、只有几拍的短时值的间奏，像这样的乐曲，指挥必须严格按照正规伴奏谱，弄清伴奏与合唱的关系，尤其是后半拍起拍，气口、拍点一定要准确，声部进出严格按照规定的速度。

谱例 7–5

铁砧合唱

威尔第曲

消 失了，金 色的 光 芒在照 亮 一切。

tr

振 奋 起 来吧。

起 来,

到 处 漂

去 工 作,

三、尾奏

尾奏是使音乐的表达更加完满、音乐情绪得到加强和补充的常用手法。演奏好尾奏才能使合唱达到完美的境界。如《茨冈》的尾奏,音乐以渐弱的逐渐下行,表现吉卜赛人逐渐远去。在合唱结束后指挥仍要照顾到钢琴,直到琴声结束才是全曲的终了,延长的尾奏将会留给听众更多的想像

空间。

四、歌声中的伴奏

伴奏的主要作用还在于给演唱以和声与织体上的支持，它既可以给合唱声部以和声上的补充，增强和声的力量，充分发挥器乐表现力及音域宽广的优势，加强低音，增加音响厚度，同时又给予合唱节奏、织体与声部层次的丰富。因为器乐与声乐的音响不同，具有互补性，在音色上取长补短，但无论如何伴奏一定要注意与合唱的平衡，不可喧宾夺主。

指挥在进行歌曲处理时，最好对照伴奏谱进行设计，钢琴的伴奏织体可以启发你如何处理歌曲。有时指挥对歌曲有独到的见解，如果这种处理与伴奏可以融为一体，固然可以使作品增色，但如果相互矛盾，则应该放弃这种想法，另辟蹊径。

《太阳的儿子》(朱良镇曲，高奉仁编合唱)

谱例 7-6

太阳的儿子

陈玉国词
朱良镇曲
高奉仁编合唱

长出兴 旺, 点点 滴 滴 长出 兴

8vb

结尾部分的“点点滴滴”，有的指挥将“滴滴”处理为八分音符的 *fp*(弱进行)，而伴奏部分却是三连音，这两种处理截然对不到一起，既出不来水滴的效果，也没有了三连音的连贯性，显然破坏了作品的原意，所以指挥一定要考虑到伴奏。

第三节　伴奏的功能与指挥

一、伴奏作为背景:背景式的伴奏主要有音型式和和声式的两种

(一) 音型式背景

音型式背景在合唱中应用广泛,常常一个乐段甚至整个乐曲都使用一个音型,在这样的情况下,指挥往往容易忽略伴奏的小音符,"吃"拍子。如《五彩缤纷的大地》:

谱例 7-7

五彩缤纷的大地

郑南词
杨庶正曲

Presto ♩=184

2. *unis.*

拖 拉 机 在 自 由

驰 骋, 收 割

机 在 陶 醉 不 已，

电 动 机 在 呼 叫

人声是流畅的三拍子，伴奏是分解和弦。要能清楚地听到每小节均匀的6个八分音符。而且，在乐句末合唱唱长音时，钢琴可以稍强。

谱例7-8

忆秦娥·娄山关

毛泽东词
田　风曲

S. A. T. B.

mp

霜 晨

p

月，

月，

马 蹄

在《忆秦娥·娄山关》（田风曲）中，合唱用轻声唱出有紧张气氛的悠长乐句，钢琴则在十六分音符的音型中烘托急切和严峻的紧张情绪。指挥在这里要清楚地听到伴奏的十六分音符给出每一拍，并且在倒数第2小节以坚定而明确的动作要求音乐做大幅度渐强，最后一小节重音产生后（第一拍后半拍）立即控制力度，让合唱的切分音突出出来。

（二）和声式背景

谱例 7-9

长 城 谣

mf Ⅰ、Ⅱ

孟大鹏编合唱

没 齿 难 忘 仇 和恨， 日 夜 只 想回 家 乡，



I、II rit.

万 里 长 城 万 里长， 长 城 外 面 是 故乡，

III

rit.

伴奏在节奏与和声的变化中，使音乐的情绪逐渐加强，引入紧张的气氛，钢琴的不协和和弦形成音乐向前发展的推动力，起到背景的作用。应当注意节奏的稳定中有些许加速，在节奏和力度变化时要示意钢琴伴奏情绪的发展，与合唱的渐慢(rit.)紧密结合，形成段落的高潮。

二、伴奏与歌声形成对比，从另一个侧面反衬合唱的音乐形象

谱例 7–10

茨 冈

舒曼曲

Belebt 活泼生动地

S.: 在 浓 密 和 翠 绿 的

Belebt 活泼生动地

S.: 树 荫 底 下， 是 什 么 在 响 动，是 谁 在 说 话， 那 闪 动 的 火 焰，放

T.: 是 什 么 在 响 动，是 谁 在 说 话， 那 闪 动 的 火 焰，放

短小的引子迅速渐强，与合唱的弱起形成对比；第二个间奏也是如此，钢琴具有舞蹈的性质，十分轻盈。而合唱却带有叙述的特点。钢琴很跳跃，合唱则很连贯。这里速度、力度和唱法的对比需要指挥牢牢控制，拍点清楚、稳定地进入。

三、伴奏通过自己的节奏和织体渲染合唱所表达的内容，使之形象更加鲜明、生动

谱例 7-11

码 头 工 人

聂耳曲

中速 雄壮地

（男声齐唱）

从朝搬到夜，从夜搬到朝，眼睛都迷糊

mp

前奏沉重的三连音以及左手的后半拍，力度不强却暗含动力，歌声进入后伴奏的织体一直顽固地进行着，自然地渲染出码头工人的生活与劳动的场面以及他们的心情。指挥时，动作坚定，加强拍点的重力，手上三连音的感觉和后半拍的拍点要特别清楚。

四、伴奏的织体和节奏带有模仿性的效果，为丰富合唱形象增加音响色彩。如《铁砧合唱》中伴奏模仿铁匠的打铁音响

谱例 7–12

山　童

万里、晓耕曲

妙。
好。
啊 嘞 嘞 嘞 梭 啦 啦 啊 梭 啊

梭梭梭 梭梭 啊 梭 梭梭 梭梭

gliss.

嘞 嘞 嘞 梭 啦 啦 梭 梭 啊 嘞。

梭梭梭 梭梭 啊 梭 梭梭 梭梭 嘞。

2.

梭 梭 梭

梭 梭 梭梭梭 梭 梭

梭 啊 梭 梭 啊 梭

梭 梭 梭梭梭 梭 梭 梭 梭 梭梭梭 梭 梭

钢琴伴奏在这个作品中，运用二度音程、装饰音、刮奏等手法，模仿儿童活动所发出的声响，塑造出儿童天真、活泼的形象。指挥应认真要求伴奏者注意在速度和节奏上紧密与合唱结合，音量不能压住合唱，又要突出伴奏的效果。

第四节 指挥乐队伴奏应注意的问题

不同于单一的乐器伴奏，乐队本身就是一个演奏群体，同样存在排练问题。因此作为合唱指

挥应当负责排练两个集体，合唱队和乐队。乐队中(管弦乐队、民乐队、混合乐队和电声乐队等)不同类型的乐器演奏，发音机制和乐队编制与合唱队有很大的差别，从指挥的角度来看，基本规律和方法是相似的，如击拍图式、左右手分工、气口等，所以两个集体(合唱队与乐队)应先分别排练，待各自熟练以后，再行合排。这时的排练重点应当是合唱队。合排时应注意以下几点：

一、音准

音准的质量直接影响排练和演出效果，绝对不能掉以轻心。乐队一定要调好音后再进行排练，合排过程中发现有的乐器音不准时要立即停下来，纠正后再继续排练，不要只顾合唱不顾乐队。但是如果乐队存在比较大的问题，则应留在单独排练时解决，不要占用与合唱的合排时间。

二、力度

乐队伴奏要突出"伴"，首先要求在配器时即考虑是供合唱伴奏用的，织体的设计、声部层次的安排、和声的音响等都应考虑服从这个原则。实际上经常被忽略，指挥则一定要坚持。乐队排练时除前奏、间奏和尾奏以外，都要控制音量，这个原则绝对不能忽视。尤其针对铜管组和打击乐组更为重要。

三、对乐队的控制

乐队由于人多，排列面积大，指挥带动起来不如合唱队灵活，因此指挥动作也应相应加大，但也不是从头到尾都不停的挥动，有时速度、力度稳定时，可以对乐队采取"跟"的办法，注意力放在合唱上，让乐队自己发挥；而在乐队织体复杂，或力度和速度变化时，指挥则需要主动地带领乐队和合唱队一起前进，这就是"带"。"带"需要指挥掌握技术性和暗示性的指挥语言。它们着重体现在指挥动作的预示中。

四、指挥棍的使用

如果是较大型的乐队，人数在40人以上，指挥可以考虑用指挥棍。但为了使手势动作语言更加形象化，也可以仍然坚持徒手指挥，这样与合唱队员的歌唱感觉会更加贴近。

思考与练习

以下列曲目练习有关钢琴伴奏的指挥：

1.《黄水谣》(冼星海曲)(《中国合唱歌曲选》五线谱版)

前奏：抒情的弱拍起。左手用虚拍向上抬手作预备拍，4小节后再起拍引入朗诵，注意14小节的延长，以便调整速度与朗诵一致。必须照顾到后面钢琴左手的切分，这时一定要求伴奏者看指挥，准确地共同进入歌声部分。

第一段表现河东两岸人民安居乐业的幸福情景，伴奏中的十六分音符贯穿全段，表现跳跃、欢快、喜气洋洋的情绪。指挥要严格控制十六分音符均匀的节奏和速度以及左右手轮流演奏旋律时的流畅。

间奏：中间段前面的间奏，在"洋"字的最后半拍时进入。前3小节仍然是前面"喜洋洋"的情绪，转入左手旋律的低音模进才开始情绪的转换，到震音时就完全是中间段的感情了。

整个中间段的节奏和力度的变化，虽然不多但很内在，伴奏要弹得黏着和连贯，伴奏者要尽量看着指挥的提示，协调一致地表现音乐微妙的速度变化。

尾奏：结束的长音可以适当的延长，减慢、减弱结束，尾奏则以原速、渐弱最后渐慢结束，表现无限悲痛的情

绪。要在整个尾奏结束后稍停一至二拍再脱离歌曲的情绪，以加强再现段的感情。

2.《歌唱祖国》(王莘曲)(《中国合唱歌曲选》五线谱版)

前奏：有力的弱拍起。先击出第一拍，但不能带拍点。第二拍的拍点要非常清楚，有一定的突然性，这样钢琴可以准确地进入，紧接着还要击出下一个拍点以便引入钢琴左手的后十六分音符。第4小节第一拍要明显而迅速地反弹，动作范围缩小或停止不动，预示合唱进入。

进行曲的伴奏节奏和速度是首要的，应要求伴奏的稳健，指挥应以小而有力的动作跟随音乐前进。结尾时的渐慢，以分拍动作控制速度和力度的变化。

3.《在希望的田野上》(晓光词 施光南曲)

前奏：引子部分包括钢琴和合唱，由于延长音的存在，整个引子有一些自由速度的意思，因此要求伴奏者尽可能地看着指挥，最后3小节减弱、渐慢，而伴奏却是一串十六分音符，指挥可以一只手保持另一只手指挥伴奏，也可以双手保持指挥合唱，心中想着渐慢的伴奏，相互默契，共同结束。

全曲没有很多速度变化，但伴奏的织体在不变的速度当中却有变化，指挥应当给以关注，合唱和伴奏都容易越来越快，要控制好速度，必要时要给伴奏以非常明确的动作，以引起注意。同时还要控制力度，防止伴奏音响过大，掩盖住合唱。

间奏：引子结束后的间奏(6小节)在第一段和第二段之间又出现过一次，因为速度没有变化，指挥不用特意指挥，接下来是很有活力的间奏，左手击拍要有弹性，注意速度，最后两小节渐强要明显，突出最后的重音。领唱进入后应清楚地听到伴奏的节奏型。

4.《保卫黄河》(光未然词 冼星海曲)

前奏：第2小节的延长时间要掌握好，它同渐强相配合。接下来的力度变化要做好，歌声进来前的渐强应均匀前进，以体现力度和情绪的高涨。过渡到最后一段之前有一个34小节的间奏，这里只需以小的动作跟着音乐走或干脆停下来，待最后4小节再以较大的动作带领音乐前进，过渡到合唱的进入。

全曲的伴奏主要是速度和节奏的控制，合唱容易快，需要伴奏加以稳定，指挥的动作应体现出来。

5.《茨冈》(舒曼曲)(《合唱》高等师范院校教材)

前奏：用虚拍打第一拍，第二拍击出拍点，弱起并在第3小节属七和弦出现时渐强，并可稍渐慢积蓄力量，合唱进入后，按照“活泼生动地”速度和感情，要求伴奏速度稳定而有动力，指挥应有意识地带动伴奏前进。

间奏：1. 两小节弱起的有强烈音响效果的简短引子。除了钢琴右手的节奏外，要清楚地给左手第二拍的上行音列，好像是鼓声。这个音型在合唱进入后又有三次出现，都是左手，可以用目光给予提示。2. 也是弱起，非常轻盈，跳跃，注意第二、四拍的后半拍的“重音”记号，表现活泼生动的舞蹈节奏。3. “在梦中也看见那幸福故乡”以后的间奏强调连贯和力度的减弱，“有谁能够知道他们去哪里”后的两小节间奏是间奏2的变奏，但织体和重音的安排都使音乐变的较为平稳与缓和。

尾奏：在合唱最后的一个长音渐强的顶点，提示伴奏旋律进入，逐渐减弱力度，造成消失的感觉，合唱收拍后，应继续指挥尾奏，一直到结尾认真地收拍。

第八章　合唱作品的改编

第一节　改编合唱作品的意义及其类型

在声乐艺术类型里,合唱由于群体性和多种音色的组合而具有独特的表现力。除了作曲家专门写作的合唱作品外,将已有的单旋律的歌曲、民歌、器乐曲改编为合唱是一种很有意义的创作方式,这类作品由于许多旋律为人们所熟悉,合唱形式又赋予原曲更丰富的表现力,而且给了人们更多的参与可能,因而这种合唱改编作品越来越受到人们的欢迎。

将单旋律的歌曲、民歌、器乐曲改编为合唱,常常使用以下几种形式:

一、改编为二部合唱

二部合唱有:1.同声二部(如女声二部,男声二部,童声二部)2.男、女声二部 3.混声二部(男、女高音为一声部,男、女低音为二声部)

二、改编为三部合唱

三声部合唱大都是同声,如三声部女声合唱、三声部男声合唱,三声部童声合唱。但也有三声部混声合唱,即女高音、女中音和男声,或者女声和男高音、男低音。

童声三声部,女声三声部在声部安排上有标记为:Ⅰ Ⅱ Ⅲ三个声部(即童声高、中、低三声部。女声的女高音、女中音、女低音三声部。),也有标记为:女高音Ⅰ、Ⅱ和女低音(或女中音)三个声部。

同声三声部合唱与同声二部合唱有紧密关系。三声部的Ⅰ、Ⅱ声部往往是二部合唱里的Ⅰ声部的“再分部”,Ⅱ、Ⅲ声部可能是Ⅱ声部的“再分部”。同声四声部合唱往往是同声三声部的扩展。

三、改编为四部混声合唱

四部混声合唱由女高音,女低音,男高音,男低音构成。是合唱类型中音域最宽,音色最多样,表现力最丰富的形式。四个声部之间的结合方式有:1,四个声部各自演唱独立声部。2,由两个声部(如女高音和女低音,男高音和男低音,女高音和男高音,女低音和男低音)一起演唱主旋律或同节奏二声部,另外两声部唱伴唱声部。3,某一声部演唱主旋律,其他三声部组合在一起演唱伴唱声部。4,四声部同节奏演唱等等。

改编合唱作品的另一种情况是将四部混声合唱作品,缩编为二声部合唱,三声部合唱。掌握这种缩编技巧,也有较多的实用意义。

改编合唱作品,对原曲的选取有一定的规律,不过这种规律具有模糊性质,大约是:原曲应当

具有一定的合唱性格，有发挥声部特色的可能性。对某些经典作品和民歌、通俗歌曲宜采取更慎重的态度。

第二节 声部之间的音程与调式、和声

将单旋律改编为二声部，三声部，四声部的合唱，必须考虑纵向的音程关系，和声的安排以及原曲的调式。

一、两声部之间的音程关系

主要是指每拍的“拍点”位置的音程而言。一般来说，大调、小调的调式里，两声部之间常用三度、六度音程和同度、八度音程，其他音程二度、七度、四度、五度穿插其间。民族调式如宫、羽、徵、商，除了三、六度、同度、八度外、四、五度音程常用。在编写第二声部时，为了旋律的流畅性，往往不需固守音程的定规，尤其是复调性的二声部更为自由。流畅性的二声部例子可见谱例 8-8《鼓浪屿之波》。

二、合唱的编配必须依据原曲的调式

三声部合唱、四声部合唱可以用明确的和声来反映调式外，二声部合唱也常在歌曲开始和句、段、全曲的停顿、终止以及其他重要位置形成一定的和声轮廓来体现调式，如在原曲开始、终止处，第二声部常在主和弦范围内选择。可能的话，终止前还有 V—I 甚至 I—IV—V—I 的和声终止轮廓进行。谱例可见《鼓浪屿之波》。

二声部合唱的编配，不能刻板的固守三、六度音程，否则往往会干扰原曲的调式。尤其是终止处，有时使用同度，也许更适合原曲的调式。下例《娃哈哈》是小调式，两声部之间的音程大多是三度，但每句的终止(第 4 小节，第 8 小节，第 12 小节)旋律停顿在主音时，两声部都是使用同度，而不能使用三度。同时，此第 9—12 小节，主旋律在第二声部，第一声部则出现一个派生旋律，这种写法颇有特色。

谱例 8-1

娃 哈 哈

新 疆 民 歌
石夫记谱编词
赖广益编合唱

我们的祖国 是花园， 花园里花朵 更鲜艳， 和暖的阳光 照耀着我们，



如果上例在第8、12小节，固守声部间隔三度音程，则破坏了小调式终止的正常和声。如下面谱例的a，b。但如改为六度，因两个音都在主和弦内则可以，如谱例c。如果是大调，这种主音下方的六度音程更多用，如谱例d。



三、女声、男声之间的"假超越"

同声合唱类型的两声部之间音程距离，属于正常状态。女声和男声的二部合唱类型，情况不同。女声比男声实际发音高八度，但在记谱上，用五线谱记谱时，男高音常记在高音谱表，谱面上与女声同等高度；简谱记谱在谱面上它们也是同等高度。而许多合唱改编者往往只注意谱面高度而忽略了女声与男声发音隔八度这点。女声与男声之间，虽然谱面上隔三度，但他们的实际发音相隔不是三度而是十度，如果长时间并行进行，效果不好。由于男声的高音区有突出的响亮音色，因而常编写成"假超越"方式，即谱面上男声比女声高，但实际发音仍然比女声低的效果。



男声"假超越"的音色效果，在男、女声二部和混声四部、混声三部合唱中经常使用。

例8-2是歌曲男、女声二部合唱《青年团员之歌》的第3、4句。改编者将歌曲第1、2句处理为齐唱，而在这里（见谱例）处理为女声、男声的二部合唱。前面4小节，男声和女声的距离较宽，谱面上大多是三度，实际是十度，随后在"再见吧"（第5小节）之后，男声成为女声的"假超越"，谱面上男声比女声高三度，实际是男声比女声低六度。由于男声高音区的明亮音色，这里"假超越"的二声部效果十分融合。

谱例 8-2

共青团员之歌

[苏]索诺维耶夫-谢多伊曲
赵枫译配
陈国权编合唱

女

我们 再 见了亲爱的妈 妈, 请你 吻 别 你的儿子 吧, 再

男

6

见吧妈妈, 别难 过 莫悲伤, 祝福 我 们一路平安 吧。 再

有的合唱团女声多男声少,常常成为混声三声部合唱:女高音,女低音和不分高低音的男声。这种三声部合唱的编配同样需要注意男声和女声之间的音程距离,不要让男声长时间演唱低音,形成谱面虽然是三度,但实际是十度的距离。例如《茉莉花》(王海天编合唱)原曲是同声三声部,如果将它改为女高、女低和男声的混声三声部合唱,就需要作一些调整。例 8-3 第 4 小节男声原谱是低音区,可将它改为高八度(见括弧)。例 8-4 是全曲结束处,男声旋律提到了较高的音区(见括弧处)。

谱例 8-3

茉 莉 花

王海天编合唱

好一朵美 丽的 茉 莉 花 呀 呀呀呀呀呀 啊 好 一朵美 丽的 茉呀茉莉花 呀

好 一朵 美 丽的茉 莉 花 呀呀呀呀呀 呀 啊 好 一朵 美 丽的茉呀茉莉

茉 莉 花 呀 茉 莉 花呀 茉 莉 花 呀

谱例 8-4



这种混声三声部例子，可见黄友棣改编的《在银色的月光下》。其中男声（高八度记谱）旋律的音区处理得比较好，从小节的强拍来看，有时男声在女声的下方，如第 1、6、8、9、10 小节；有时是“假超越”，如第 2、3、4、7、11、12 小节，“假超越”使得声部之间音色甚为融和。

谱例 8-5

在银色的月光下

新疆民歌
黄友棣编合唱

女高
女低
男声

在那金色沙滩上，洒满银色月光，寻找往事踪影，往事

8

踪影迷茫，寻找往事踪影，往事踪影迷茫。

四、高声部的派生旋律

在大多数的同声合唱里，旋律由高音声部演唱，若旋律安排在中、低声部时，有些改编者用高音声部来演唱飘在上方的同节奏的派生旋律，成为很有特色的写法。除了前面提到的《娃哈哈》终止句外，例 8-6《掀起你的盖头来》的中段也有这种写法。为了看清楚两声部的关系，谱例把男高音声部也按实际音高记在低音谱表上。这里的主旋律由男低音唱出，男高音唱出的是同节奏的派生旋律，演唱时用 *p* 力度处理，它并没有盖过男低音主旋律，而使得这种两声部结合成为一种特色。

谱例 8-6

掀起你的盖头来

乌孜别克民歌
王洛宾记谱整理
孟卫东编配

T.
B.

你 的 眉 毛 细 又 长 啊， 好 像那树 梢的 弯 月 亮。

5

你 的 眉 毛 细 又 长 啊， 好 像那树 梢的 弯 月 亮。

关于合唱的和声写作，由于已安排了相关课程，本章从略。

第三节 合唱的织体类型

将单旋律音乐改编成合唱，应当了解合唱的织体。合唱的织体类型有：

一、齐唱

所有声部共同演唱同一旋律称为齐唱。

改编合唱时，除了使用通常意义的齐唱外，还在一个声部演唱歌词的同时，安排另一个声部用哼鸣“Hum”或“啊”等衬词来演唱同一旋律，达到丰富主要声部的效果，例 8-7《松花江上》男低音演唱歌词，男高音用 Hum(鼻音)演唱同一旋律，从而增强了音乐的思念、怅惘情绪。

谱例 8-7

松花江上

张寒晖词曲
瞿希贤编合唱

T.
Hum
Hum

B.
我的家 在东北松花江上，那里有 森林煤

Hum
矿，还有那 满山遍 野的大豆高 粱。

二、多声部同节奏合唱

同节奏多声部合唱是最常见的合唱织体。通常主旋律由高声部演唱，其他声部演唱和声声部来烘托主旋律，它们的节奏同主旋律大体相似，但也可能有些不完全同节奏的“交错进行”，但只要各声部同时唱出歌词即可称为同节奏合唱。

例 8-8《鼓浪屿之波》的开始部分是二声部同节奏合唱，女高音唱主旋律，女低音唱同节奏的第二声部，曲调同样具有流畅的旋律性。

谱例 8-8

鼓浪屿之波

张藜、红曙词
钟立民曲
姚思源编合唱

S.
鼓 浪屿四 周 海 茫茫，海水 鼓起波 浪，

A.



例 8-9《丢手绢,找朋友》是童声三声部同节奏合唱。第二、三声部的旋律进行比较平稳,具有较好的和声音响意义。

谱例 8-9

丢手绢,找朋友

中国童谣
刘春平曲





例 8-10 是四声部混声合唱同节奏织体的例子。这种织体除了常用来演唱《赞美诗》般的风格外,更多的是用这种织体来形成强力度的高潮。《弯弯的月亮》的这个段落处于歌曲的后部,是全曲高潮。在声部组合上常常由女高音和男高音一起演唱主旋律。

谱例 8-10

弯弯的月亮

李海鹰词曲
施明新编合唱

S.
A.

我的心 充满惆怅, 不为那弯 弯的月亮, 只为那

T.
B.

今 天的村庄, 还唱着过 去的歌谣。 阿

三、主旋律和音型

由一、两个声部演唱主旋律,由其他声部组成音型,是一种常见的合唱织体。音型织体常用在活跃的行进性、舞蹈性歌曲中。

例 8-11 由女高音演唱主旋律,男低音和女低音、男高音组成音型,用"嘣"衬词唱出,表现出在悠扬行进中的舒展情绪。

谱例 8-11

美丽的草原我的家

火华词
阿拉腾奥勒曲
孟卫东编配

S.

美丽的草 原 我的家 风吹绿草遍地 花

A.

嘣 嘣 嘣嘣 嘣嘣 嘣嘣 嘣嘣 嘣嘣 风吹绿草 遍地

T.
B.

嘣 嘣嘣 嘣 嘣 嘣嘣 嘣 嘣 嘣嘣 嘣 嘣

合唱歌曲的声部分配，通常由高声部（如女高音）演唱主旋律，而且"音型"也常常由男声来担任。当旋律音色需要时，也可由其他声部演唱主旋律，并且由女声来演唱一些适合的音型。例8–12《夜半歌声》在女高音、女低音"嗯"（鼻音）的音型陪衬下，主旋律由女中音独唱唱出，显得空旷、幽静。

谱例 8–12

夜半歌声

田汉词
冼星海曲
陈国权编合唱

1

A独唱
空 庭 飞着流 莺，高

S.
A.
嗯 嗯 嗯 嗯 嗯

6

A独唱
台 走着狸 鼠 人 儿伴着孤

S.
A.
嗯 嗯 嗯 嗯 嗯

B.
嗯

11

灯 梆 儿敲着三 更，

嗯 嗯 嗯 嗯

嗯 嗯

当代音乐创作的一个特色是挖掘人声演唱的可能性。下例用砸舌声作音型颇有特色。

谱例 8-13

天上有没有北大荒

朱海词
王黎光曲
瞿希贤编合唱

A. 啧啧 啧啧 啧啧 啧啧 啧啧 啧啧 啧啧 啧啧

B. 咋不见着了火 的 红高粱, 咋不见平坦坦 盘腿的炕,

四、主旋律与长音

由一、两个声部演唱主旋律,其他声部演唱长音是合唱常见的织体。"长音"可能是长节奏,也可能是节奏流动同时具有若干复调性质的旋律。

谱例 8-14

思 念

乔羽词
谷建芬曲
高奉仁编合唱

S.1 你 从 哪 里 来 我 的 朋 友 你

S.2 啊

A.

例 8-14 是歌曲《思念》的 B 段。歌曲的 A 段是叙述性格,用齐唱和同节奏形式,B 段用长音衬托主旋律,显得丰满、动情。

在例 8-15《嘎哦丽泰》里,男高音、男低音声部虽然仍属于长音类型,但节奏较为流动,已具有复调性质。通常说的"合唱式织体"就是指的这种形态。

谱例 8-15

嘎哦丽泰

哈萨克民歌
杜鸣心改编

A.
嘎哦丽泰今天实在意外，为何你不等待，烈火般的

T.
嗯

B.

心情来找你，帐篷已不在你也不在。

嗯

五、主旋律和复调声部

在我国合唱改编作品里，用得较多的复调手法，除了像例 8-15 那样的方式外，大量是对主旋律的呼应（衬垫）和卡农（轮唱）。它们的共同特点是利用主旋律的节奏长音和空隙处作节奏上的填充和旋律上的模仿，这种模仿可以严格模仿也可以自由模仿。

例 8-16《祝你平安》主旋律的每小节第三、四拍，都有较长的时值，女高音、女低音在这里给予衬垫、呼应。特别要注意，她们都是在后半拍进入，这种进入方式有很好的韵味。此外她们的旋律来自男高音旋律的自由模仿。

谱例 8-16

祝 你 平 安

刘青词曲
朱良镇编合唱

S.
A.

嗯 嗯 嗯 嗯

T.

你的所得 还 那样少 吗, 你的付 出 还 那样多 吗,

例 8-17《我爱你，中国》是典型的模仿性进行。

谱例 8-17

我爱你，中国

瞿琮词
郑秋枫曲

S独唱

我 爱 你 中 国, 我爱 你 中 国, 我爱你

S.
A.

嗯 啊 嗯 啊

T.
B.

6

春 天蓬 勃的秧 苗, 我爱 你 秋 日金 黄的硕 果。

啊

嗯 嗯 我

例 8-17 女高音独唱的每一句都有长节奏的停顿，在这些地方先是由女低音（第 3 小节）接着是男高音（第 5 小节）再是女高音（第 7 小节）的呼应、衬垫。呼应的旋律比较自由，但却是来自

主旋律的派生。合唱在唱长音时用较轻的“呣”，而女低音、男高音、女高音三个声部在呼应处，则用较为突出的“啊”。而且各自的旋律性格、音区都具有各声部的特点。

卡农（轮唱）和呼应的不同，主要是它跟随主旋律的句子较长，较为独立。但是作为合唱写作的手法，卡农声部也不必完全的跟随主旋律，而比较自由。

例 8-18《送别》由男声唱主旋律，女声是差两拍的卡农。主旋律在 1、2、6 小节的第三、四拍和 4、8 小节都有长节奏，复调声部在这些位置进入和发挥。复调声部在旋律上开始 3 小节同主旋律一样（只是用衬词演唱），第 4 小节后较自由。

谱例 8-18

送　别

李叔同词
杨鸿年编合唱

S. A.　呜　呜　啊

T. B.　长亭外，古道边，芳草碧连天，晚风拂柳笛声残，夕阳山外山。

例 8-19《读书郎》是一首童声合唱，第二声部是主旋律，第一声部是相差一小节的自由卡农。轮唱的起伏，复调声部的跳动使歌曲情绪十分活跃。

谱例 8-19

读书郎

宋扬词曲
李金声编合唱

1　小呀嘛小儿郎　上呀嘛上学

2　小嘛小儿郎　背着那书包上学堂，



以上是对合唱织体的简单概括，这几种类型在实际作品里，形态多种多样，读者应当对合唱作品进行充分的研究。

第四节　合唱改编的整体构思

在我们面对一首需要改编的歌曲时，首先要对全曲进行整体性的构思、布局。这种布局表现在：如何安排演唱主旋律的声部；如何安排合唱的形式；如何安排合唱的织体；如何安排全曲的曲式；需不需要转调；需不需要写作派生的旋律等等。本节将主要以四部混声合唱形式为主要研究对象。

一、演唱主旋律的音色选择

需要改编的歌曲，已经有现成的主旋律，应当对主旋律进行声部属性的判断。有些旋律的兼融性较强，各种声部都可演唱；而有些旋律由于旋律的音区、音色感和音乐情绪的属性，只具有某个声部的特色。需要考虑的是：原曲主旋律（全曲，或者各个句、段）是给四声部齐唱合适，还是给两个声部（如女低音和男低音或者女高音和男高音）或一个声部演唱，甚至是给某个声部的一人领唱等。

二、合唱形式的安排

合唱形式不仅指全曲是单一的二部、三部、四部合唱，还可指虽然全曲是多个声部，但在某些句、段安排为某一声部、某两声部、某三声部的合唱形式。如常见的：开始一人领唱，或一个声部演唱，随后声部逐渐增加，如加进长音背景，再由四声部演唱同节奏的旋律达到高潮，随后或者强结束，或者声部渐渐减薄到弱结束。上述的过程当然是多种多样的，但需要一个合唱形式的发展过程安排，来体现整体构思的要求。

三、合唱织体的安排

我们在前面提到合唱的织体，有单声部齐唱或独唱、同节奏合唱、长音伴唱、音型伴唱、复调性合唱等。在合唱编配时，需要对原曲进行分析，哪个句、段适合哪种织体，织体如何构成，又如何同主旋律一起发展、变化等。

四、合唱曲式的安排

有些歌曲在改编时，只需要使用合唱的形式、织体进行编配，不需要改变原曲结构。而有些歌曲的原型较短，改编时有可能需要扩展结构。尤其是原曲为“分节歌”结构（一段旋律多段歌词）改编为合唱时，常将分节歌变化为“通谱歌”，每段歌曲都可能配以不同的音色、织体，从而扩大了歌曲的内涵。这类作品如瞿希贤改编的《乌苏里船歌》；还有些改编曲，加进了引子或者尾声，如陈国权改编的《东方之珠》。有些改编曲加进了类似 ABA 三段式的中段，如孟卫东改编的《掀起你的盖头来》；有些改编曲带有“变奏”性质，如张以达改编的《猜调》等。

五、合唱转换调性的安排

改编合唱曲，常运用调性转换的手段来形成音乐的对比，或者通过转调为某些声部选择恰当的音区。改编作品里的转调处理如《乌苏里船歌》、《嘎哦丽泰》、《东方之珠》等，而《掀起你的盖头来》更是将歌曲的转调结合情绪的展开发挥得淋漓尽致。

六、合唱的节拍发展

将原曲的节拍进行变化、发展，是改编合唱的常见手法。有些改编作品将分节歌的某段变化节拍，作为对比的中段，如王方亮改编的《三十里铺》，将一段音乐改成$\frac{3}{8}$拍子，成为这首歌曲的中段，然后再回到$\frac{2}{4}$节拍的再现段。朱良镇改编的《大中国》将一段旋律放慢一倍，成为$\frac{4}{4}$节拍，作为中段。有些改编作品将节拍变化作为独特的风格，如张以达改编的《嘀哩嘀哩》，用$\frac{5}{4}$节拍的音型为$\frac{2}{4}$节拍的旋律伴唱。有些改编作品将节拍变化作为发展的高潮，如陈国权改编的《龙船调》里最后的高潮，将原曲$\frac{2}{4}$节拍改为实际上的$\frac{3}{8}$节拍。

七、从原曲派生旋律

改编合唱时，在原曲基础上派生出新的旋律，这是很有意思但又是相当困难的做法。一种是当主旋律在中、低音声部时，在高音声部出现同节奏的既是和声又有旋律意义的派生曲调（见第二节谱例《娃哈哈》、《掀起你的盖头来》）。另一种是写作一个派生曲调，构成一个段落。

下面是《嘎哦丽泰》原民歌旋律。

谱例 8-20

嘎 哦 丽 泰

哈萨克族民歌





改编者为了形成全曲的第一次高潮而写作了例8–21这个派生旋律，派生旋律在节奏、旋律音区都作了扩展，但在曲调旋律上仍保留了民歌的许多因素(原民歌谱子上的方括弧处，是改编曲原样保留的曲调片断)。因而既发展了原民歌，又在全曲的风格上保持了统一。

谱例8–21

嘎哦丽泰

哈萨克族民歌

杜鸣心改编

S.
A.

啊 我徘 徊 在 你 住 过的地 方，

啊 我徘 徊 在 这 地 方，

f

啊 我徘 徊 在 住 过 地 方，

T.
B.

啊 我徘 徊 在 这 地 方，

啊 心

啊 心 中 情 人 怎不叫我挂 心 怀。

啊 心

啊 心 中 情 人 挂 心怀。

八、展开和兼融性的合唱改编

“展开性”的合唱改编写法，在作曲技巧上比较复杂。以《团结就是力量》（牧虹词 卢肃曲 杨余燕编合唱 乐谱发表在《群众合唱精品曲库 创作歌曲卷》上海音乐出版社）为例。歌曲原曲只有一段，改编为不同合唱处理的四个段落。

第一段齐唱 E 大调

第二段调性转到 ♭B 大调开始是三声部合唱，女高、女低和男声，男声唱主旋律，女高、女低唱旋律性背景，在歌词“向着法西斯开火”后，女声演唱自由卡农。在歌词“向着太阳，向着自由”后，四声部同节奏合唱，另由四名女高音唱旋律性背景。

第三段四个声部从男低音——女低音——男高音——女高音依次进入，这是隔一小节的自由卡农写法，其中，女低音和男低音是唱主旋律的卡农，女高音和男高音是唱音区较高的派生旋律的卡农。见谱例 8-22。

谱例 8-22

团结就是力量

牧虹词
卢肃曲
杨余燕编合唱

团 结 就 是 力
S.
A.
团 结 就 是 力 量 团
团 结 就 是 力 量
T.
B.
团 结 就 是 力 量 团 结 就 是

第三段后有一个宏大的间奏，调性从 F 大调转回到 ♭E 大调放慢速度进入全曲高潮即第四段。

第四段放慢速度，四声部同节奏唱主题，在歌词“向着太阳，向着自由”处，节奏先放慢一倍，后回到原节奏，逐渐积累，最后强有力的结束。

“兼融性”的改编写法，即将两个以上的不同歌曲兼融在一首改编的合唱里。以《救亡进行曲》（周钢鸣词 孙慎曲 瞿希贤编合唱 乐谱发表在《中国合唱歌曲选》，人民音乐出版社）为例。歌曲在开始齐唱原歌曲后，在 B 大调上进入四声部合唱，男声唱主旋律，而女声唱《义勇军进行曲》的主题片断作为背景，从而深化了歌曲的内涵。

第五节　合唱改编曲的整体分析

谱例 8–23

乌苏里船歌

男高音独唱与混声合唱

郭颂、胡小石词
汪云才、郭颂曲
瞿希贤编合唱

Lento poi accelerando

T.solo　S.　A.　T.　B.

阿 朗 赫 尼 那　阿 朗 赫 尼

啊　啊

啊　啊

那

阿 朗 赫尼那 赫赫雷 赫尼那 阿 朗赫尼那

啊

嗨

啊

嗨

11

赫雷给根

给根

17

mf

T.solo

乌苏里江(来)长又长,蓝蓝的江水

A.

呜长又长,

23

T.solo

起波浪,

A.

呜起波浪,船儿满

T.

赫哲人撒开千张网,

29

S.

阿朗 赫 朗赫尼那

A.

江 鱼 满 舱。

T.

船儿 满 江 鱼 满 舱。 阿朗 赫 朗赫尼那

B.

34

雷 呀 赫拉那尼赫 尼 那

雷 呀 赫拉那尼赫 尼 那

40

S.

啊

A.

白 云 飘 过 大 顶 子 山,

46

啊 紧 摇 桨 来

金色 的 阳 光 照 船 帆， 紧 摇 桨来

52

S. 掌 稳 舵， 赢 得 丰 收 年。 阿朗

A. 掌 稳 舵， 双手 赢 得 丰 收 年。

T. 阿朗

B.

58

mf

赫 朗赫尼那 雷 呀 赫 拉那尼赫 尼 那

mf

mf

赫 朗赫尼那 雷 呀 赫 拉那尼赫 尼 那

mf

赫 拉那尼赫 尼 那

63

Più mosso 欢快地

f

白 桦 林 里 人 儿 笑,

嚎 嚎 嚎 嚎 嚎 嚎 嚎

嚎 嚎 嚎 嚎 嚎 嚎 嚎

69

esp.

笑开了满山红杜鹃, 赫哲人

嚎 嚎 嚎 嚎 红 杜 鹃, 赫哲人

pp *mp*

嚎 嚎 嚎 嚎 红 杜 鹃, 赫哲人 走上

75

mf *poco rit.*

走上 幸福路, 美好的生活万万年。

走上 路,

幸 福 路, 美好的生活万万年。

81

T.solo

f *ad lib.* *mp*

阿 朗 赫 尼 那　阿 朗 赫 尼 那

S.

pp

啊 啊 啊

A.

T.

啊 啊 啊

B.

87

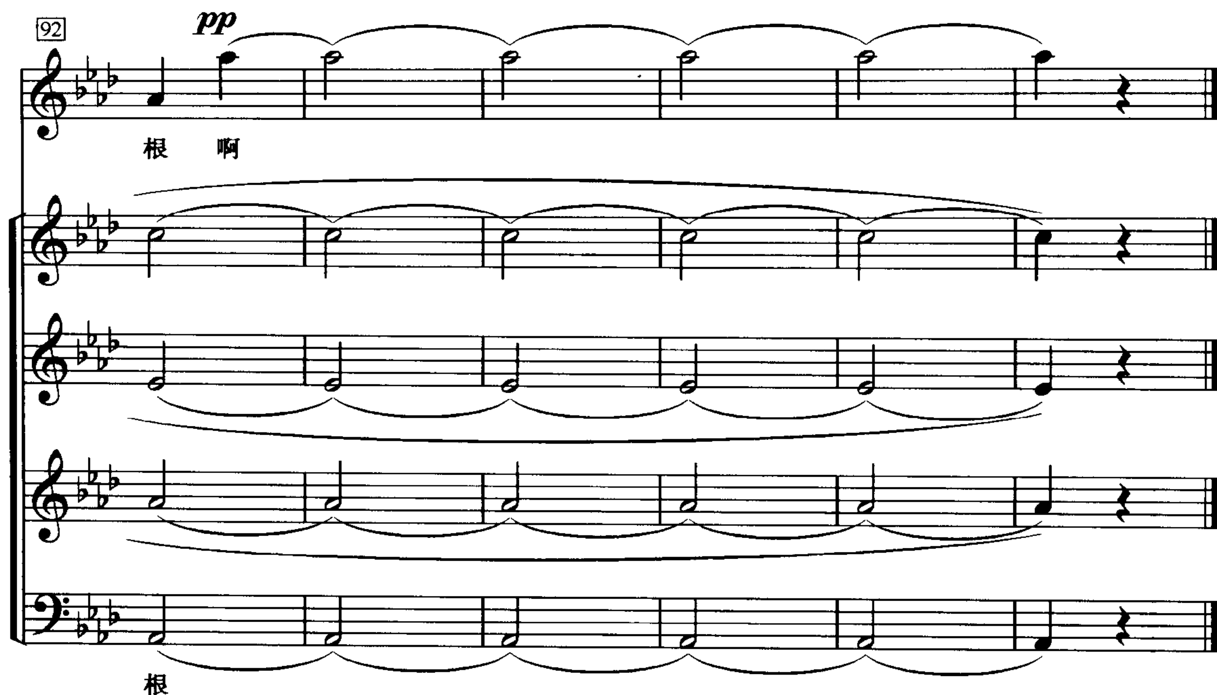
阿 朗 赫尼那 赫赫雷 赫尼那 阿 朗赫尼那 赫 雷 给

啊 嗯

嗯

嗯

嗯 给



《乌苏里船歌》原民歌音乐结构是一个有引子、尾声的乐段。它是一首“分节歌”即一个旋律三段歌词。改编者将它处理为“通谱歌”,即将原来的三段词,处理为每一段都有不同的声部来演唱主旋律,每一段各有不同的合唱形式,各有不同的织体,而且全曲形成一个逐渐发展的完整的音乐布局。

第 1 小节是散板的描绘性的钢琴引子。接着从第 2 小节到 11 小节是合唱演唱的引子。节奏也是散板,独唱(男高音)唱主旋律,合唱唱回声般的背景,女高音出现在独唱长节奏的位置,女高音的高音区音色显得清悠、飘然。要注意的是,在和声上由于宫调式和曲调的旋法,使和声进行接近大调式,甚至在第 5 小节还用了一个极富色彩的降Ⅵ级和弦。

第 17 小节到 37 小节是第一个段落。第一、二句仍由独唱唱主旋律,女低音唱既是长音又是模仿性的复调旋律。女低音在第 17、18、19 小节强调弱拍的节奏,既有自身的韵律又恰当地衬托了独唱旋律。第 24 小节后第三、四句,主旋律由男高音声部演唱。第五句像号子般的曲调,演唱赫哲族民歌里最有特点的衬词,由四声部同节奏合唱来收束。

第 42 小节到 62 小节是第二个段落。前四句是女声二部合唱(女高音有时再分部),由女低音声部演唱主旋律。由于女低音音区的需要,将调性相应的改变到下属调。女高音是背景性长音和自由模仿的复调旋律。第 50 小节两声部成为自由卡农。第 58 小节第五句,相似于第一个段落,并且回到原调,一点点有趣的变化是最后男低音晚一小节出现,显出了厚重的音色对比。

第 65 小节到 81 小节是第三个段落。这是全曲的高潮段(虽然不太强烈)。第一、二句由女高音唱主旋律,其他声部构成柱式和弦形式,并通过和声分解下行来作背景。第三、四句男声和女声之间隔一小节卡农,最后“美好的生活万万年”四声部同节奏合唱。

第 82 小节之后是尾声,基本与引子相同,仅最后独唱有一个高音,飘在合唱队上方结束

全曲。

纵观全曲：1.合唱音色发展、对比和再现。从引子和第一段独唱唱主旋律，女低音作背景开始，到第二段女声二部合唱，再到第三段女高音唱主旋律，合唱唱柱式和弦，男声和女声的卡农，最后尾声再现独唱。其中第一、二段还有唱衬词的四声部同节奏合唱穿插其间。2.由于音乐的抒情性格，合唱织体大多是背景性的，长音复调性的，虽然也有柱式，但旋律是和弦分解流动的方式。3.由于改编者给每段歌词都配置不同的合唱写法，使原曲的“分节歌”形式变化为“通谱歌”，展衍和丰富了音乐发展的过程。

谱例 8-24

东 方 之 珠

男中音领唱·混声合唱

罗大佑词曲

陈国权编合唱

B.solo

S.
A.

T.
B.

16

小河 弯 弯 向 南 流, 流到

M

20

香 江 去看一 看, 东方 之 珠 我的 爱 人, 你的

25

风采 是否浪 漫 依 然?

月儿 弯 弯 的 海 港, 夜色

mp

p

啊 啊

30

深 深 灯火 闪 亮。 东方 之 珠 整夜 未 眠, 守着

啊 啊 啊 啊

35

让海　风吹拂了五　千年，每一滴

沧海　桑田变　幻的　诺　言。

啊

泪珠仿佛都说出你的尊　严；　让海　潮伴　我来　保　佑你，请别忘

40

Andante

记我永远不变　黄色的　脸。

mp

船儿　弯弯　入海港，　回头

船儿弯　弯　入海港，

45

望　望　沧海茫　茫，　东方　之珠　拥抱　着我，　让我

回头望　望　沧海　茫茫，　东方　之珠　拥抱　着我，

50

温暖 你那苍 凉 的 胸 膛。 让 海 风 吹 拂 了

胸 膛。

五 千年, 每一滴 泪 珠 仿佛都说 出 你的尊 严 你的尊严; 让

你的尊严;

55

海 潮 伴 我来 保 佑 你, 请别忘 记 我 永远不变 黄色的

让 海 风 吹 拂 了 五 千 年, 每一滴

脸。 啊 啊

60

泪 珠 仿佛都说 出 你的尊 严; 让 海 潮 伴 我来

ff

啊 啊 啊 啊

fp fp fp

保 佑 你, 请别忘 记 我 永远不变 黄色的 脸。

65

啊 啊 啊 啊 请别忘

fp fp fp 啊

Larghetto

p

记 我 永远不变 黄色的 脸。

p M

啊

p

M

70

M M

啊 啊

M M

75

啊

M

rit.

啊

啊

M

啊

80

pp

啊

pp

《东方之珠》是一首通俗歌曲，音乐结构是AB两段体，A段是“分节歌”，B段相当于“副歌”，A段两大句，第一大句停顿在Ⅱ级音（“浪漫依然”），第二大句停顿在主音（“变幻的诺言”）。B段两句，开始有到下属调的游移，终止后还有变化重复。A段的旋律平稳，有叙述性格，B段激昂，充满豪情。

改编者首先在结构上增加了引子和尾声，用以渲染歌曲的意境。

第1小节到第17小节是引子，引子先由钢琴演奏，接着由人声用“哼鸣”演唱，钢琴和人声的旋律都取自原曲A段的第二大句。这首歌定调为D大调，旋律音区较低，这里选用女低音唱主旋律，有着浑厚的音色。其他声部以长音为主并具有复调性质的背景写法。这里的和声是Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ的典型进行。

第18小节到第25小节，歌曲A段的第一大句。原曲是通俗歌手演唱，音区较低，这里由男低音独唱，在音区上较为接近，而且保留了原曲独唱的韵味。

第26小节到33小节，A段的第二大句。合唱进入，仍然由女低音唱主旋律，男声唱“啊”作为主旋律的呼应，这是不严格模仿的复调写法，这里的男高音和男低音声部，大多是隔三度的同节奏进行。

第34小节到41小节，又由独唱演唱，使独唱完整地唱出AB两段。

第42小节到49小节，为了让女高音演唱主旋律，也为了让情绪有所增长，将调移高到F大调。这里由女高音唱主旋律、女低音唱同节奏二声部。男高音、男低音唱自由的模仿复调，这里的节奏与第26小节到33小节相似，但旋律进行不同，而且从唱“啊”衬词发展到唱歌词。

第50小节到65小节是全曲的高潮。四声部同节奏演唱，女高音唱主旋律，女低音在女高音下方，大多是隔三度，但很注意曲调的顺畅性。男高音唱的旋律轮廓同女高音，但在可能的地方如第50、51、54、55小节的第一拍都使用了“假超越”。男低音唱和声的低音，也注意到有一些旋律进行。

第58小节到65小节还是高潮，但让独唱的男中音唱主旋律，有一种凸现的效果。这是由音色和演唱形式的变化得来的。这里的合唱织体是由四声部同唱作为独唱的“背景”，它的节奏和力度的使用，有如海浪翻腾般。第61小节四声部在主旋律停顿处激扬的填充，也很有意境。

第66小节是高潮后的渐渐平静，这里不仅男声，而且钢琴声部也休止，只用女声纯静地唱出“请别忘记我永远不变黄色的脸”，有着突出的音色对比效果。

第68小节之后是全曲的尾声。为了让音乐深化在缥缈的意境中，改编者加进了这个段落。这里的主旋律由第一男高音用假声演唱“啊”衬词，其他声部唱“M”作背景，第二男高音，男低音长音烘托，女声唱自由模仿的复调旋律，女声两声部之间主要是三度音程距离。第77小节，男中音独唱重复了主旋律的后句，这里有音乐的需要，也有这样的考虑：许多合唱常常只在开始段落用领唱，但如果在音乐自身允许的情况下，音乐后面再次出现领唱（即使较短），会带来演唱形式的“再现感”，而且领唱者在台上也会有一种“完整感”。

纵观全曲：1.原曲是分节歌和副歌的形式，将分节歌在演唱音色、演唱形式、演唱织体等作了合理的布局。2.有转调的安排。3.曲式上增加了引子和尾声。4.演唱音色上：男低音独唱演唱通俗歌曲颇有特色，并且贯串全曲。女低音在开始位置有重要作用。高潮后的女声“清唱”和尾声里男高音假声使用有突出效果。

谱例 8-25

猜 调

云南民歌
张以达编曲

Andante ad lib. ♩= 72

钢琴

5 più mosso

rit. a tempo 10

più mosso rit.

accel. molto

mp f

15

I

II

f div.

小 乖 乖 咪

p f

20

p eco div.

喽 喽

小 乖 乖 咪

eco

pp

25

eco

喽 喽

30

咻。

喽

咪。

eco

pp

领唱 Solo

mf

1. 小 乖 乖 咪, 小 乖 乖, 我 们 说 给

2. (小 乖) 乖 咪, 小 乖 乖, 你 们 说 给

35

I II

p

(第二遍时加入伴唱)

p

2. 哟 咪 哟 咪 哟 咪 咪

mp

dolce

pp

40

你们猜: 什么长 长上天? 哪样长长 海中间? 什么 长长

我们猜: 银河长 长上天, 莲藕长长 海中间, 米线 长长

�

呐 呐

哟 呐 哟 咪 哟 咪 哟咪 咪 哟 呐 哟 咪

45

街前 卖嘛? 哪样长长 你 跟 前 喽 咪?

街前 卖嘛, 丝线长长 我 跟 前 喽 咪。

呐

哟 咪 哟咪 咪 哟 呐 哟 咪 哟 咪 哟咪 咪。

1. 50 2.

2. 小 乖

哟 喽 咪 吵。

mf 55

3. 小 乖 乖 咪, 小 乖 乖, 我 们 说 给 你 们 猜:

小 乖 乖, 小 乖 乖, 你们

mf

60

什 么 团 团 上 天? 哪 样 团 团 海 中 间? 什 么 团 团

猜: 团上 天? 海中 间?

65

街 前 卖 嘛? 哪 样 团 团 你 跟 前 喽

unis.

街前 卖 嘛? 团 团 你 跟 前 喽

70

mf

咪?

4.小 乖 乖 咪, 小 乖 乖, 你 们 说 给

div. *mp* unis.

咪?

4.小 乖 乖 咪, 你 们

ff *mf*

75

我 们 猜: 月 亮 团 团 上 天, 荷 叶 团 团 海 中 间,

说 给 我 们 猜: 月 亮 团 团 上 天, 荷 叶 团 团 海 中

80

p

粑 粑 团 团 街 前 卖 嘛, 镜 子 团 团 我 跟 前。 镜 子 团,

p

间, 粑 粑 团 团 街 前 卖 嘛, 镜 子 团 团 我 跟 前 镜 子

poco 85 a poco cresc.

镜子团，镜子团，镜子团，镜子团，镜子团，镜子团，

poco a poco cresc.

团，镜子团，镜子团，镜子团，镜子团，镜子团，镜子团，镜子

poco a poco cresc.

90

f

镜子团团 我 跟 前喽 咪。

f

团，镜子团团 我 跟 前喽 咪。

6 f mf 6 rit.

95

f lento poi accel. mf 100

5.小 乖 乖 咪，小乖乖，我们说给你们猜：

f mf

5.小 乖 乖 咪，小乖乖 你们说 给

f mf

105

什么弯 弯上天? 哪样弯弯

我们猜: 彩虹弯 弯上天,

110

海中间? 什么弯弯 街前卖嘛?

虾子弯弯 海中间, 芭蕉弯弯

115

哪样弯弯 你跟前? 扁担弯弯,

街前卖嘛, 扁担弯弯 我跟前。 弯 弯,

120

cresc.

扁担弯弯，弯 弯，弯 弯，扁担弯弯，扁担弯弯，弯 弯，

cresc.

弯 弯，弯弯弯弯，扁担弯弯，弯 弯，弯 弯，扁担弯弯，

cresc.

125

ff *ff allargando* 130 *mp* *p*

弯 弯，我 跟 前喽 唻 咻。

ff *ff div.* *mp* *p*

扁担弯弯，我 跟 前喽 唻 咻。

tr

ff *ff allargando* *mp* *p*

原民歌是一段体的旋律,歌词是三次提问,三次回答共六段词的分节歌。原民歌音乐素材很凝练。合唱改编为同声二部合唱。音乐结构有四个段落,发展方式类似声乐变奏曲。

第17小节到30小节是引子。用音乐主题“小乖乖”构成,并且在节奏上“散式”处理。合唱声部主体虽然是二声部,但有许多次再分部。这里是第二声部唱主题,第一声部像是它的“回声”。由于调式的原因,和声大多是四度叠置。

第31小节到49小节是第一个段落。有两段词,第一段问,第二段答。由领唱唱旋律,合唱唱音型式的伴唱。音型4小节为一个单位。

第54小节到69小节是第二个段落,只是一段问“什么团?”的歌词。旋律由第一声部唱,第二声部主要是“点状”的写法,给旋律作衬托。

第71小节到93小节是第三段落,唱回答“什么团”的歌词。这个段落有积累性的发展,主要是使用很少见到的差一拍距离的卡农进行。在第83小节后多次重复歌词“镜子团”,迅速发展到下一个段落,并在第86小节后构成全曲高潮。

第95小节到全曲终止是第四个段落。为了形成终曲感,改编者将原曲一段词问,一段词答的方式,改为在一段词内即问即答,使音乐进程加快,并且在后面两声部交换唱出“扁担弯弯”形成强烈气氛后,最后用轻声的衬词来结束。

纵观全曲:1.歌词处理呈逐步紧凑的发展过程,即原第1、2段问、答“什么长”,只用一段音乐唱两段词;原第3、4段问、答“什么团”,却用了两段不同的音乐;原第5、6段问、答“什么弯”,则合并成一段音乐。2.这首改编合唱曲和声使用不多,但二部同声的织体显得很丰富,四个段落的织体也形成逐步发展的趋势。3.歌曲的主题“小乖乖”出现了三次,三种不同节奏各有不同的语气。4.作为童声的合唱曲,在节奏上,衬词运用上都具有相应的童趣性格。

第六节　合唱的声部缩编

将四声部合唱缩编成三声部、二声部,将三声部合唱缩编成二声部,具有实际应用意义。缩编同前面讲述的改编,在合唱写作的技术原则是相通的。缩编在减掉某一两个声部时,需要考虑的问题是:保留好主旋律;尽可能保留和声的完整性;保留重要的复调声部;必要时还可能变动声部,但要给所选择的声部以合适的音区等等。

我们还是用谱例来说明缩编的一些技术问题。

以《乌苏里船歌》为例。

原曲是四声部混声合唱和男高音领唱,现试将其缩编为男女声二部合唱和男高音领唱。下面是缩编后的谱例,请读者将其与原谱比较、对照。

谱例 8–26

乌苏里船歌

女声、男声二部合唱　男高音领唱

郭颂、胡小石词
汪云才、郭颂曲
瞿希贤编合唱
陈国权改谱

2

男高音独唱：阿　郎　赫　尼　那　　阿　郎　赫　尼　那

女声：啊　啊　　啊

男声：啊　　啊　啊

7

男高音独唱：阿　郎　赫尼那　赫赫雷　赫尼那　阿　郎赫尼那　赫　雷　给

女声：啊　　M

12　17

男高音独唱：根　　乌　苏里　江　(咪)　长　又　长,

女声：呜　　长　又

21

蓝蓝 的 江 水 起 波 浪,

长, 呜 起 波 浪,

赫哲人 撒开

27

船 儿 满 江 鱼 满 舱。 阿郎

32

千 张 网, 船儿 满 江 鱼 满 舱。

33

赫 郎赫尼那 雷 呀 赫拉那尼赫 尼 那

38

42

啊

白 云 飘 过 大 顶 子 山, 金 色 的

47

啊 紧摇桨来 掌 稳

阳 光 照 船 帆， 紧 摇 桨来 掌 稳

53 57

舵， 赢 得 丰 收 年。 阿郎

舵， 双手

58

赫 郎赫尼那 雷 呀 赫拉那尼赫 尼 那

赫拉那尼赫 尼 那

63 65

白 桦 林 里 人 儿 笑， 笑 开 了

M M M M M M M M M

70 73

满 山 红 杜 鹃， 赫 哲 人 走 上

M M 红 杜 鹃， 赫 哲 人 走 上 幸 福

76

幸福路, 美好 的 生 活 万 万 年。

路, 美好 的 生 活

82

阿 郎 赫 尼 那 阿 郎 赫 尼 那

啊 啊 啊

啊 啊

87

阿 郎 赫尼那 阿 郎 赫尼那 阿 郎赫尼那 赫 雷 给

啊 M

给

92

根 啊

根

从第 2 小节男高音领唱开始后，合唱是和声背景。第 3 小节保留女高音和演唱和弦根音的男高音声部，同时省略男低音。第 17 小节起，仍由男高音独唱主旋律，女声齐唱原女低音的长音和复调旋律。第 32 小节用衬词演唱的“号子”旋律，可以两声部齐唱，也可以男声唱主旋律，女声唱原女低音旋律，这里选择了齐唱，用以突出旋律效果。

第 42 小节是歌曲的第二段。原来女低音唱的旋律改由男声唱，可能音区低了些，但可以形成男声和女声两个声部的音色对比。女声唱原女高音的复调声部，因为音区较高，故有 3 小节保留再分部。第 57 小节“号子”旋律，仍是齐唱，但后面“赫拉那尼赫尼那”处，男声唱原来男低音晚一小节出现的模仿，保持原谱的效果。

第 65 小节是歌曲的第三段。女声唱原女高音声部主旋律，男声唱原女低音声部，之所以不唱原男高音声部，是为了回避可能与女声形成相同音高的平行进行。第 73 小节保持原谱的男、女声的卡农进行。

第 82 小节后是尾声相同于第 2 小节后的引子。

思考与练习

1. 改编合唱作品常常使用哪几种合唱形式？
2. 二声部合唱在拍点位置常使用哪些音程？同时又为什么说固守这些音程又会干扰调式？
3. 男、女声二部合唱的“假超越”有什么意义？是如何构成的？
4. 合唱有哪些织体类型？
5. 多声部同节奏合唱，主旋律与音型，主旋律与长音，主旋律与复调它们各有什么特征？
6. 改编合唱作品为什么需要进行整体构思？整体构思有哪些内容？
7. “整体构思”为什么要进行主旋律音色选择？安排合唱形式？安排合唱织体？安排合唱的曲式、调性、节拍以及写作派生旋律等等？
8. “展开和兼容性”的合唱改编，有哪些代表作品？
9. 为歌曲《摇篮曲》编配同声二部合唱。

摇 篮 曲

舒伯特曲
尚家骧译配

行板

睡 吧 睡 吧 我亲爱的 宝 贝， 妈 妈的 双 手 轻 轻 摇 着 你，

5

摇 篮摇 你 快 快安 睡， 安 睡在 摇 篮里 温 暖 又 安 逸。

10. 为歌曲《唱支山歌给党听》的第一段落，编配女、男声二部合唱。在第 9 小节后，可以处理为假超越方式。

唱支山歌给党听

蕉萍词

朱践耳曲



11. 用同节奏织体为歌曲《花非花》编配混声四部合唱。

花 非 花

[唐]白居易词

黄自曲



12. 用长音织体为民歌《森吉德玛》的 A 段编配混声四部合唱。

森 吉 德 玛

内蒙古民歌



13. 用音型性织体为民歌《花儿与少年》编配混声四部合唱。在第13小节后，织体可作变化。

花儿与少年

青海民歌

春季里吗这 到了这 迎 春花 儿 开, 迎 春花 儿 开。

年 呀 青的个 女 儿 们 呀 踩 呀 踩 青 来 呀, 小 呀 哥 哥

小 呀 哥 哥 呀, 小 呀 哥 哥 呀 手挽上手 儿 来。

14. 用模仿性复调织体为歌曲《延水谣》编配混声四部合唱。

延 水 谣

熊复调

郑律成曲

稍慢 优美

延 水 浊 延 水 清, 情 郎 哥 哥 去 当
延 水 清 延 水 浊, 小 妹 子 来 送 情 郎

兵, 当 兵 啊 要 当 抗 日 兵, 不 是 好 铁
哥, 哥 哥 你 前 方 去 打 仗, 要 和 鬼 子

不 打 钉, 拿 起 锄 头 好 种 田, 拿 起 枪 杆 上 火 线,
拼 死 活, 奴 家 织 布 又 开 荒, 冬 有 棉 衣 夏 有 粮,

救 国 有 名 声。 延 水 浊 延 水 清,
莫 为 奴 难 过。

情 郎 哥 哥 去 当 兵。 啊 啊

15. 综合使用各种织体，自选完整歌曲或民歌编配混声合唱，编配时在曲式、调性、派生旋律等方面都可自行恰当安排。

第九章　合唱表演的评价与鉴赏

合唱表演的评价与鉴赏是人们对合唱表演主体在合唱表演过程中所体现出的曲目选择、声音质量、基本技术、音乐表现、情感表达、指挥语言、精神面貌、整体配合以及服装、队形、音响、灯光等总体艺术效果所形成的客观感受、客观认识和客观体验,它是建立在感性和理性基础上的一种总的概念。这种概念,在一定程度上体现着人们对合唱的审美观念和审美水平。不同的审美观念和审美水平将对合唱表演的过程与总体效果做出不同的评价和思考。

合唱表演艺术活动是一个十分灵活和具有广阔创作天地的活动,以一个绝对统一的标准来认识和评价合唱表演的各个方面及其整体,是很困难的,但在合唱表演所涵盖的主要方面,我们应有一个原则上一致的认识,这种认识的最高层次,就是合唱表演所要达到的境界,是一种明确的目标,是对合唱评价的依据和标准。依照这种标准,人们可以对各种合唱表演活动的艺术价值、社会价值作出较为全面、准确、客观的估价。此外,它还是合唱表演艺术鉴赏者的鉴赏指南,人们可以以此为依据,理智、全面、深刻地去观察、思考、认识和欣赏合唱,并从中感悟合唱艺术的深刻内涵和独有的魅力。

根据合唱艺术的特点,我们可以从以下几方面来观察、认识合唱表演,并以此作为合唱表演评鉴的参考和依据。

第一节　曲目的选择

合唱表演准备工作的第一个环节是选择曲目。首先是曲目的内容是否具有审美、教育和愉悦的功能,音乐是否优美并具有相应的难度,能否充分反映演唱水平,是否能够被合唱队充分驾驭,以及是否有比较充分的再创造空间等等,都紧密关联着演出的效果,因此,需要慎重选择。

曲目的选择是由合唱表演活动的主题、性质、环境、观众等各种因素来决定的。一个合唱表演群体,只有根据不同的演出情况,充分考虑各种因素,决定选择相应的曲目,才会正确体现自身的演唱水平,被大家所承认,从而收到良好的合唱表演效果,达到预期的目的。一般来说,合唱表演活动有如下几种情况:

一、合唱音乐会

近年来,随着群众合唱水平的提高,越来越多的业余(课余)合唱团举办了各种形式的专场合唱音乐会,对于提高和普及群众合唱活动起了重要的作用。专场合唱音乐会曲目容量较大,通常由 12—20 首作品组成,节目总时间约在 80 分钟左右,加上合唱团上下场、中场休息、节目主持及谢幕,最多不超过两小时。曲目的选择,应着重体现出较高的艺术品位和技巧水平,既要注重每首歌曲的思想内容、艺术效果和技术涵括,又要从整体上体现出风格的多样性和丰富性。曲目要有大、有小,要多种多样,情绪要有刚、有柔,内容从而构成合唱表演整体上的对比和变化。

倘若音乐会是普及性的，面对的是广大青年学生，或者是社会上的音乐爱好者，选择的曲目就要更紧密地贴近他们的需要和欣赏要求，多安排一些通俗短小，易于唤起共鸣的作品。真正起到普及和欣赏的作用。

曲目的选择和曲目的顺序安排密切相关。曲目的顺序要有精心的安排，既考虑到类别的划分，又考虑到情绪的合理布局和渐次的发展。音乐会整体的感觉要松紧相间，疏密有致，起伏得当，调性的对比和布局也不容忽视，既要避免调性单一，又要防止调性变化零乱、生硬。每首歌曲有高潮，整个音乐会也应依赖曲目的搭配来创造高潮。整场音乐会应是一个统一的、完整的作品，每首歌曲都是这个作品中的一部分或是精心安排的一个乐章。

总的来说，曲目的选择与安排，应具备多样性、丰富性、条理性和统一性。

与此同时，选择曲目时还应充分考虑队伍自身的水平和能力。面对较高、较低的音，复杂的节奏和音程，不断变换的速度和力度，复杂的织体和调性的转换，风格的变化以及音乐情绪上的起落和细致的刻画等，都能很好的驾驭，应变自如，以保证合唱表演的完整性。反之，所选的曲目虽很优秀，但难度太大，超出了自身的水平和驾驭能力，不能很好胜任，反而不能收到应有的表演效果。

二、合唱会演和比赛

无论会演还是比赛，都具有交流的性质，通过比较和评议，在相互观摩、探讨、学习中，使一个部门或地区的合唱水平得以提高，增进团结和凝聚力，促进社会主义精神文明建设。

参加此类演出对每支团队演唱曲目的数量都有一定的限制，一般为二至三首。每支队伍要在二至三首歌曲演唱的短暂时间内，从各个方面反映出自身的水平，并在比赛中获胜，这是一件很不容易的事。此时，曲目的选择是否得当，尤为重要，它在一定程度上几乎决定着团队的成败。

参赛的曲目是团队水平的标志。它应涵括更多的表现侧面，应有一定的篇幅和难度。在织体和配置上有丰富的变化，有充分的二度创造的空间和可能。单一配置，缺乏变化和对比短小的歌曲，即便很优秀，因不能充分反映团队水平，对团队表现的发挥有一定限制，也不宜作为参赛曲目。

参赛的曲目，应由几首风格不同的歌曲来组成。它不仅在整体表现上富有变化和对比，更重要的是可以从更多的侧面来展现自己团队的演唱实力。每首歌曲应能涵盖较多的变化和艺术处理的空间，能使指挥充分展示自己的音乐创造才能，使指挥的二度创造与原作完美结合，带领队员在忠实原作的基础上，唱出团队自己的风格和特点，以利于在比赛中获得更好的成绩。

此外，最大限度地立足于自编、自创或推出一些优秀的新曲目，也是十分重要、不可忽视的。自己编、创的作品，要有独特的风格和鲜明的个性，歌词立意要新颖，健康向上，音乐要有利于发挥合唱的功能，以利于团队的全面表现。

三、庆典性合唱表演

这种性质的演出，没有比赛的压力和时间、内容上的限制，不必过多地去注意诸如篇幅、难度等问题。着重注意的是选择的曲目是否与整个演出活动的思想主题和气氛相吻合。在有条件的情况下，统一构思，重新创作的优秀作品，则会使音乐会更加具有个性和新意，也会收到好的效果。

四、纪念性的合唱表演

纪念性演出的内容相对前者,应更为集中。如为纪念某音乐家的演出,或某位作曲家的作品音乐会,应选择其最有艺术价值,最能体现作曲家创作风格、创作思想、创作水平的代表作品,通过表演,使人们从各个不同方面全面地了解作曲家的创作历程和为音乐事业所作出的杰出贡献。这种性质的合唱表演在选择曲目时,不是考虑团队需要唱什么,而是应考虑是否切合主题,能否充分表现被纪念者的精神、水平和贡献。

总之,庆典性或是纪念性的合唱表演,对曲目选择的要求相对比较宽泛。凡歌曲内容和名字直接或间接切题,音乐的情绪有利于或能够增加和渲染节目庆典的热烈气氛,能够唤起人们的生活热情和对祖国的热爱,能够使人们真正全面地了解和认识纪念人物或事件的突出成就和伟大精神的歌曲,都可作为合唱表演的曲目。都将为合唱表演的成功奠定基础。

可以这样认为:一首优秀的合唱作品,只有把它放到恰当的地方,才能真正体现出它的艺术价值和社会价值。只有恰当地选择了曲目,才可能使合唱表演,达到完满的境界。

第二节　基本技巧

合唱表演中的基本技巧是一个总体的概念。是合唱表演群体的音乐感悟力和表演技能的综合体现。是包括声音控制、音高控制、速度控制、节奏控制、力度控制、情绪控制以及各种唱法等控制能力的总和。它是良好的音乐表现的必备条件,是一个优秀的合唱表演群体的必备条件,是评鉴一个团队整体素质和水平的基本内容和基本依据。合唱表演的基本技巧可以分为以下几方面:

一、音高和节奏

不同的音高和节奏的组合,构成了旋律。而旋律的真实的体现,是建立在合唱表演者准确的音准和节奏上。因此,我们的演唱,只有很好地控制了音准和节奏,才能真实地表现出旋律的基本形态和风格,所以,歌唱者良好的音高感和节奏感,就成了旋律表现的最基本、最重要的条件。歌唱者在这方面表现如何,是合唱表演质量检验的基本内容。优秀的队伍,出色的表演,在这方面都应有突出的表现。

作为多声部的合唱表演,要求队员不仅具备单声部的听觉能力和演唱能力,还必须充分地具备多声部的听觉能力和演唱能力,不仅要控制好旋律的音准,还要控制好和声的音准;不仅要控制好自己声部的节奏和速度,还要把握好整体的节奏关系及其微妙变化。在诸多声部的交织中,出入自如、起伏有度,使各个声部有机结合,融为一体,在音乐的流动中,清醒、理智而又准确、协调地构架起合唱表演独有的、丰富的人声立体音响。

当然,音唱的准确与否,决不能孤立地去看,它不是固定不变的。不同调式、不同风格的作品,对音准都有不同的要求。只有音准符合了音乐自身的需要,通过对音高的调整和控制,很好地表现了音乐,这样的音准,才能被认为是正确的。节奏也不是一成不变的。演唱中,既要表现出节奏的准确性,又不能把音乐搞得死板沉闷,没有一点儿生气。指挥和演唱者应赋予音乐以活的生命,

应在音乐正常运动的过程中，自然地表现出节奏细微的伸缩变化，刻画更细致的感情。

二、速度

速度感是速度选择、速度保持、速度变化反应与控制等项能力的综合表现。当我们要把一份乐谱变成实际的音响呈现给大家的时候，我们必须赋予它一个实际而不是理论上的速度。同一件作品，以不同的速度来演唱，其效果差异很大，尤其是风格和情绪上的差别最为突出。作为指挥，这个能力是不可缺少的。他必须能够赋予合唱表演一个恰当的速度。并在歌曲不需变化速度的情况下，依靠自己的能力，将演唱者演唱时的速度控制到位，并给予很好的保持。这也是评鉴演唱水平和效果的内容之一。在一首歌曲或一个段落中保持稳定的速度是很重要的。它可以使合唱表演准确、严谨。那种由于演唱者在演唱时的紧张、情绪亢奋等原因而稳不住速度，忽快、忽慢等现象都会使演唱变得紊乱而影响整体效果。优秀的演唱应该能够很好地体现出速度的控制能力，步调一致，使表演从容不迫。

除此之外，评鉴合唱表演的水平和效果，还要看合唱的表演者能否很好地适应快、慢、渐快、渐慢、突快、突慢等各种速度变化。有否充分的驾驭能力，使各个方面的合作在变化中保持默契。良好的合唱表演应能把握好分寸，使速度的确定与变化恰当、自然。从而，赋予音乐以活的生命，使其生动而富于感情。艺术上的创造和所产生的非凡的艺术效果，往往在这些变化中产生并得以充分体现。

三、力度

利用力度变化，给音乐以情绪上的推动，音响上对比，可以有效地丰富音乐的表现。在这种表现过程中，演唱者应该具备良好的力度感觉能力。这一能力是力度选择，力度保持，力度变化与控制能力的综合体现。

力度的变化给音乐注入了情感。抑、扬、顿、挫、喜、怒、哀、乐都因它的变化而变化。每一个队员，其歌唱的力度都有一个最强和最弱的极限。每一个声部，以及合唱队的整体，也同样有一个极限。然而，细致而准确地表现音乐，表现情感，往往需要精心选择适当的力度。要能把有效的声音从最弱到最强，在力度层次上平均分配，如 *ppp*、*pp*、*p*、*mp*、*mf*、*f*、*ff*、*fff*。根据歌曲的不同需要，以恰当的力度去演唱，才能细腻、准确、深刻地表现音乐作品。这其中弱唱是最难的。整体以 *ppp* 的力度来演唱时，有一位队员不能控制到位或力度保持不够稳定，都会突显出来，影响整体的均衡和统一。影响到整体的音色与和谐。

渐强和渐弱在演唱中有效地调节着整体的紧张度。渐强使音乐变得宏大、向前推进。渐弱使音乐松缓下来。其中，最关键的是“渐”字。渐强和渐弱都要匀称地、逐步地使力度得到改变。它与突强、突弱相反，任何不自然、不稳定的突然变化都是不适宜的，不能起到应有的作用。衡量合唱队对渐强和渐弱的控制水平，也要看其在渐强、渐弱的表现中，是否真正地表现了“渐”字，是否能逐渐地、自然地使力度得到应有的改变。

突强和突弱，则要求队员的演唱从一个力度层面迅疾地调整到所要达到的强或弱的另一个层面上。其主要的要求是突然的变化。它有时间的限制。无论是“突强”，还是“突弱”，每一个演唱者都要在短时间内调节到位。一个队伍在这方面若能有良好的表现，就会给整体的演唱带来戏剧性的感情和音响变化，给观众以深刻地触动和震撼。

第三节　声 音 质 量

合唱表演是一种声乐表演艺术形式。声乐是以人声表现音乐，人声又是音乐表演中最具魅力,最能表达人的感情,最易被人接受,最能与人沟通的声音。因此,合唱表演对声音的质量有着很高的要求。优良的声音质量,自然是优秀演唱的必备条件,也是人们评鉴演唱质量的重要内容之一。

一支优秀合唱队的表现,除了应具备良好的声音条件外,必然在声音上有着科学而严格的训练,并在声音的概念和声音的运用上,有合唱表演所独有的、相应的规范。从这个意义上讲,评鉴合唱的声音质量,可以从两个方面来看:一是合唱声音的一般要求,即演唱群体中每一位成员的声音是否符合声乐表演普遍意义上的要求;二是合唱声音质量的特殊要求,即演唱群体的声音是否符合合唱表演自身独有的要求。这对合唱来说是至关重要的。

一、合唱声音质量的一般要求

合唱与独唱、重唱、对唱等声乐表演形式一样,要求演唱者具有良好的嗓音条件,并能通过训练，用科学的发声方法使这种良好的嗓音条件得以充分的利用和发展，依靠充分的气息支持,演唱时,声音应结实、圆润、饱满、通畅,富有弹性和共鸣。具有明亮的高音,宽厚的中音和坚实的低音。声音色彩纯净,音域宽广,具有一定的灵活性、可塑性和穿透力。能够作出强、弱、明、暗、刚、柔、连、跳等各种变化。能在音符密集、音程大幅度跳动等情况下,张弛有度,控制自如。并能在这些复杂的变化中,保持良好的声音色彩和共鸣。可以这样说:“合唱整体的声音质量,首先依赖于合唱声部的声音质量。而合唱中每个人的声音质量,构成了合唱整体声音质量的基础。”

合唱的声音质量并不是恒定的,它是嗓音条件与歌唱技术相结合所产生的一种声音现象,具有明确的不稳定性。优秀的合唱表演,不仅需要有高质量的声音条件,更重要的是要有全面、成熟、稳定的歌唱技术来支持,以保证合唱表演能够获得并始终保持优良的声音品质。与此同时,它还受到人的情绪、身体状况等因素的影响。合唱的表演,要求演唱者将优良的声音保持始终。可以这样说,只有在合唱表演中始终保持优良的声音,才是真正优美的音乐。因而,评鉴合唱表演的声音质量不能只看一时的声音状况，而是要就合唱表演过程中声音的表现状况来评鉴。

二、合唱声音质量的特殊要求

声音质量的好与不好,美与不美,不能脱离音乐和合唱艺术的特殊需要来加以评价。无论什么样的声音,只有当它完全吻合了音乐,完全吻合了合唱艺术的特殊要求,成为合唱艺术表演所需要的声音时,才能被认为是好的、美的声音。

合唱作为一种集体的声乐表演艺术形式，其表演的主体是集体而不是个人，它对声音的要求,自然与其他声乐表演形式有所不同。明确强调合唱整体的声音共性,是合唱声音构成的重要特征和特殊要求。合唱的表演要求声音高度统一。每一位演唱者,都必须对自己的声音有很好的

控制，努力克服个性，寻求共性，寻求群体的声音美。每个人都应在音量、音色、唱法等方面相互靠拢，协调一致，高度融合。将有差异的每位演唱个体的声音很好的组合起来，形成一个全新的、完整的，属于合唱表演所需要的高质量的、美的声音。每一位演唱者都要有这样一种明确的意识。并通过歌唱群体的共同努力，创造出具有鲜明合唱个性的声音来。

良好的演唱，给予人们的应是一个极富感染力的群体色彩。它是合唱独有的色彩，最能有效地表达众人的心声和情感，最能被观众所理解，唤起观众的共鸣。作为一个合唱声部是这样，作为若干合唱声部所组成的合唱整体也是这样。当许多声部结合在一起的时候，要注意高声部与低声部的衔接。声部交替时声音过渡要自然。高声部与低声部之间，男声部与女声部之间都要能很好的融合在一起，形成一个密不可分的整体，共同完成合唱表演。不同的合唱群体，由于指挥或声乐指导的要求不同，训练方法不同，所追求的声音概念不同，队员的个体条件不同，其声音质地和色彩也大不相同。同时，不同团队的演唱，也会给人们以各种不同的声音感受，产生不同的合唱表演效果。评鉴合唱表演的声音质量，不仅要看它是否很好地克服了个性，获得了共性，还要看它是否创造了属于合唱表演群体自己的具有良好共性的个性化的声音。也就是说，演唱群体中的每一位个体之间要有共性。每一位演唱个体所组成的演唱群体，要有自己的个性。

第四节　艺术表现

合唱是文学与音乐相结合的多声部声乐表演艺术形式，具有鲜明的文学性、思想性、群体性和多声性四大特征。我们的表演活动，要充分围绕如何体现这四大特征来进行。充分展现合唱的特性，发挥合唱的功能，忠实全面地再现词曲家的创作激情和意图，准确表现音乐作品的风格和音响，深刻诠释作品的思想和精神。

一、合唱表演群体在艺术表现中的作用

音乐艺术不同于美术、文学等其他艺术形式，其作品可以直接地、原封不动地被他人所欣赏。而作曲家创作的起点是歌词(也有例外)，终止于乐谱的完成。是将自己对歌词的理解和头脑里闪现的乐思以及内心所要倾注的感情以乐谱的形式记录并固定下来。而表演者则要在指挥的带领下，从乐谱返回词曲作家在乐谱形成之前的构思中去，对歌词和乐谱进行深入细致的研究，并把自己的理解和诠释通过排练、演出等过程，以实际的音响表现出来，并使听众能通过所听到的音乐，再回到音乐家的内心世界，从而形成最终的理解和沟通。即便是修养很高的专业音乐工作者，特别是指挥家，可以通过阅读总谱，以其敏锐的内心音乐听觉获得一定感受，但是，它毕竟不是实际的音响，不是真实的听觉感受，因此，人们要想真正欣赏到某一部作品，就必须有一座桥梁，把乐谱与听众连接起来，这个桥梁便是表演者。作为合唱艺术传递的桥梁就是合唱队、伴奏和指挥所组成的合唱表演群体。词曲作家在其作品中注入的思想、精神、情感、音响设计及其所要表达的一切，都将不可逾越地通过这座桥梁传递给人们，表达给人们。表演者在这个过程中起着极其重要、不可忽视的，不可缺少的作用。

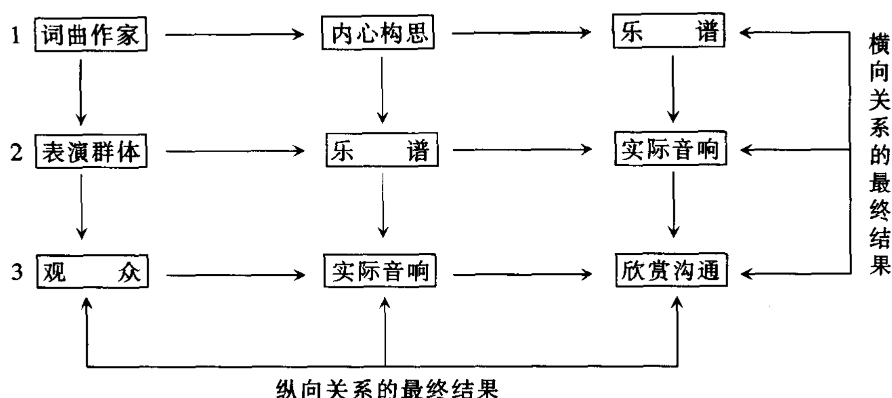


图 9-1

我们将图 9-1 加以归纳,可以得出这样的结论:

(一) 从纵向来看

1. 从词曲作家到听众,中间的桥梁是表演群体。

2. 从词曲作家的内心构想到实际音响,中间的桥梁是乐谱。

3. 从乐谱到被观众欣赏,理解并产生共鸣,中间的桥梁是实际音响。

(二) 从横向来看

1. 从词曲作家到乐谱,中间的桥梁是其内心的整体构思。

2. 从表演群体到实际音响,中间的桥梁是乐谱。

3. 从听众到欣赏,理解并产生共鸣,中间的桥梁是实际音响。

(三) 从整体来看

合唱作品的表演与鉴赏与其他音乐作品及其表演形式一样,表现为一个过程,一个较为复杂的过程。词曲作家的创作,要想真正充分地产生它的社会价值和艺术价值,必须首先以乐谱的形式固定下来,传递给合唱表演群体。再通过表演群体对作品的深入研究、认识和进一步的艺术处理,构架起真实的音响。因此,合唱表演群体在这个过程中起什么样的作用十分重要。

二、合唱艺术表现的基本原则

(一) 艺术表现要忠实于原作

作为合唱作品与合唱观众群体之间重要桥梁的合唱表演群体及其合唱表演活动,其根本任务是将静止的乐谱转变为实际音响,并通过实际的合唱音响,准确、全面、深刻地表现出音乐作品丰富的思想内涵和音响构思。因此,正确解释音乐作品是合唱表演的基本任务,忠实于原作是合唱艺术表现的基本原则。

合唱表演群体中的每一位成员,不仅要具备实现这种目标所应有的表演素质和技能,更重要的是要有忠实于作品,服务于作品的思想和观念。任何忘记自己的根本任务,脱离原作创作意图的表现,都是不适宜的。正因为此,是否忠实、全面地表现作品的原貌,充分展现词曲作家的创作意图、风格和音响构思,真正起到一个桥梁作用,便成为评鉴合唱表演的重要方面之一。

(二) 艺术表现的个性化处理

艺术表现的个性化处理,是指在忠实于原作,准确表现原作基础上的二度创造。当我们的合

唱表演，呈现给大家一部完整而感人的合唱作品的时候，人们从中感悟到的不仅是合唱作品本身，而是在全面感受了原作的深刻内涵和独具匠心的音响构思的同时，还感悟到了在此基础上，主要由指挥来决定并和大家共同完成的二度创造。它与原作组成了一个统一的复合体。二度创造不是随意脱离原作的变化，而是在努力挖掘了原作潜在的音乐内涵基础上的创造。是指挥家对原作的个人理解，是对原作更认真的遵从，是在深刻认识原作基础上的一种更具个性化的发展。

词曲作家的作品不仅凝结了其个人严谨、周密、细致的文学和音乐构思。同时也给表演者提供了一个充分展示想像与创造的空间。在这个空间里，表演者（主要是指挥）可以充分展开想像，运用各种艺术手段去深刻表现作品，并赋予它新意，赋予它活的生命，赋予它属于指挥个人对音乐的独到认识、创造和处理。把静止的乐谱以实际的音响活生生地展现给人们。它使不同的表演群体在演唱同一部合唱作品时，由于对作品的认识不同，处理不同而不同，这就是个性。

当然，合唱表演的个性化处理，应有其合理性。应符合原作的内容与风格，与原作紧密结合，使原作更具鲜明的个性。那种为了变化而变化，或不顾原作的创作思想、创作意图和创作风格，随意过分地表现个人，甚至严重偏离原作的做法，不仅不能收到良好的合唱表演效果，还会使演唱变得生硬，严重影响人们对合唱作品的全面认识、正确理解和客观评鉴，起到与我们的期望相反的作用。

不同个性的表演，使我们的舞台更加丰富多彩。它挖掘了原作，丰富了原作，发展了原作。由此可见，合唱的艺术表现应该遵从两个原则，一是忠实于原作，二是有新的创造。

第五节 合唱特性

合唱作为一种集体的声乐表演艺术形式，其突出的特点是“合”。合有两层含意：

一、配合

合唱中的每个成员，每个声部及其伴奏，都要树立明确的、牢固的合作意识。服从指挥，在指挥的带动下，真正成为配合默契、步调一致的合唱表演整体。在演唱中要保持统一的唱法，统一的吐字、咬字，统一的声部呼吸或统一的整体呼吸，统一的表情和速度，统一的演唱风格，做到整齐、准确、细致、严谨，共同完成合唱作品的再现，共同创造完整的合唱音响。

合唱作品中，有时旋律在高音声部，有时在低音声部，有时在女声部，有时在男声部，有时在领唱声部。但是，无论声部如何变化，在演唱中，都必须始终注意突出旋律声部，控制从属声部和陪衬的声部，不能喧宾夺主。当一个声部担负主旋律演唱时，应扩大音量加以强调，将主旋律明确地表现出来。当声部担负副旋律演唱，作为陪衬声部时，则要控制音量，声音含蓄，将声部作适当的隐藏，以衬托主旋律。

有的段落，声部的构架、织体的变化较为复杂。这就要求演唱者必须很好地注视指挥，既要细心唱好自己的声部，又要能听到其他的声部；既要照顾到横向关系，又要照顾到纵向关系；既要发挥个人的作用，又不能突出个人的声音；既要起积极的带动作用，又不能脱离集体；既要富于激情，又要理智、冷静；既要严格、准确，又不能生硬、死板；既要生动灵活，又不能失去稳定。作到速度一致、节奏准确、声音协调、配合默契，将声部间不同的节奏，不同的音高，合为一体，构筑起良

好的合唱整体音响。

由此可见，合唱要求各个声部和个人在不同歌曲，不同段落，不同织体的演唱中，把握好演唱的分寸，起到应起的作用，与大家一道完成合唱整体的艺术创造。“合”，是合唱区别于独唱的重要特点；“合”，使演唱变得复杂，并增添了演唱的难度。但也正是“合”，使合唱艺术具有了立体化的音响、丰富的色彩和独有的魅力。

二、共性

由于合唱表演的多声性特点，决定演唱者的演唱活动要尽可能多地融合各种演唱要素，来提升演唱的统一性及其整体效果，克服个性，寻求共性，是合唱表演应努力追求的目标。合唱的表演，不能容许脱离集体的个性化的因素存在。尤其是唱法、音色和音量。即使是领唱，也要有与整体演唱相一致的风格、表情、速度和平衡的音量，它作为合唱表演的一部分而存在，要服从于合唱表演的统一要求。对于这一点，作为合唱群体中的每一位成员，应有明确的意识和足够的认识。

合唱表演活动，不能依个人的想法、个人的要求出发，单纯表现个人的水平，而是要一心一意的表现出集体的水平。追求的不是个人的音色，而是集体的音色；不是个人的美，而是集体的美；不是个人的感觉，而是集体的感觉。也就是说，个人的一切技巧和优秀的条件，只有充分适应了整体的需要和合唱作品内容及演唱的需要，并在这个过程中得到全面地、充分地发挥，它的正确的感觉才能被明确地确定和承认。当然，集体水平的体现，群体的音色、群体的美、群体的感觉又是建立在每位演唱个体表现的基础上，由每位优秀的演唱个体来组成的，大家应共同寻求统一。统一发声方法，统一音色，要有准确、规范统一的吐字、咬字。使合唱个体所组织起来的合唱声部真正融为一体，参与到合唱表演中去，使合唱的声部建立起浓厚的群体感。

作为合唱表演的一个声部是这样，每一个声部间也应该这样。合唱声部内部高度统一，合唱声部之间也高度统一，合唱整体的配合才能一致，声部间的高度融合才有可能，声部的变换与衔接才能自然和平稳。只有若干个高度协调具有共性的合唱声部结合在一起构成优秀的合唱表演整体，才能充分表现出合唱的特性并建立独具魅力的合唱音响。

第六节 指挥语言

从指挥角度来说，当合唱艺术创造活动进入到舞台表演阶段，指挥的大部分工作已经作完，演唱与伴奏的作用被明显提升，他们将作为表演的主体，与观众发生着听觉、视觉和内心的交流。而指挥的作用应该是自信、放松、准确地带领团队将平时排练的所有内容呈现给观众，以实现作曲家与人们的心灵沟通。

应该明确的是：指挥的首要任务不是表现自己的技巧，而是表现音乐。这时，任何脱离音乐、脱离内容的形式主义的、自我表现的意识和行为都是不正确的。这是指挥在合唱表演活动过程中应当认真遵循的一个基本原则。

但是，指挥在合唱表演过程中，始终站在合唱与伴奏的前面，独立于舞台中央、位置非常突出。他的所有指挥活动都在观众的良好视线之内，因此，可以说他已经是舞台表演群体的一员了，指挥的工作过程本身已经具有明确的表演意义，毫无疑问，指挥也是一个演员。从这一意义上讲，

不仅指挥的手势对音乐的控制不容忽视，指挥的姿态、动态等外部形象，对完满的合唱表演也十分重要。

评价一个指挥的工作，首先是合唱唱得好，既忠实于原作的风格，准确展示了作者的意图，又有指挥自己的再创造。因为指挥的一切工作都体现在合唱的表现中，这里包括合唱内容、情感的表达，也包括技术、技巧的掌握深度。然后是指指挥本身专业技能的掌握，包括指挥动作的准确、精练、美观以及乐感。

指挥动作是无声的演唱，以手势动作、面部表情、乃至身体的动态，作为表达自己对音乐的解释、处理以及对演唱、伴奏的要求，一切都围绕如何调动合唱队员的歌唱热情、表现音乐和有利于控制、把握演唱的全过程来确定。要充满热情，运用各种具有说服力的手段指挥演唱，及时调整整体的平衡关系，正确地暗示音乐的速度、力度、音色和情绪的变化，声部的进出，结构的对比、衔接等，保证演出的顺利进行。

指挥的工作已在第二章作了介绍，应强调，在学习了各个细节以后，实际运用时应注意变化的丰富，随着运用内容的变化，相互之间应自然地协调起来，不能仅仅打拍子，动作刻板，没有感情，或者目的不明确，乱加变化，华而不实。

在动作要求既丰富而又有变化的同时，还应注意动作本身和与音乐的协调。音乐的流畅也应体现在动作的流畅上，动作连贯，主次分明，干净利落，不拖泥带水；力量的聚集与释放迅速到位，拍点清晰，线条流畅；左右手分工明确，变化灵活，自如得体，指挥动作和音乐鱼水相融，同步前进，共同歌唱。

第七节　整 体 表 现

成功的合唱表演依赖于合唱表演群体各方面的出色表现。指挥、合唱、伴奏之间密切合作、协调一致、配合默契，作为一个密不可分的表演群体，会给观众留下一个良好的团队形象和美的享受。

一、精神面貌

合唱的表演要有群体歌唱的饱满热情，要精神振奋，精力充沛，全身心地投入演唱。合唱队员要专注于与指挥的配合，歌唱要充满激情，使人们从歌声、从形体和表情中感受到整体的合作、整体的精神和整体的力量。要注意避免过于激动，情绪过于亢奋，或因精神紧张，使声音失去良好的控制，影响到音准、节奏，甚至出现跑调，速度不稳等不良情况。一支成熟而有经验的团体，在合唱表演中应保持轻松、自然、积极的歌唱状态和充满激情活力的精神面貌。

二、情感表现

由于合唱与文学的紧密关系，合唱歌曲的情节和情感内容是非常明确和丰富的。合唱表演的首要任务便是以饱满的歌唱热情将歌词与音乐中蕴含的内容全面、准确、深刻地揭示出来。将作曲家所注入的丰富而又不同的感情揭示出来，将指挥家的二度创造表现出来。声音优美，感情真挚、细腻，以自我的感动去感动观众，以自我的热情去唤起观众的热情，以美的歌唱，给观众以美的感受。

三、服装

演出的服装要整洁。服装样式设计要大方、庄重，避免过于华丽、怪异，装饰过于繁杂，使人眼花缭乱。制作要精细、合体。从总体上说："要有利于表现人的气质和精神面貌。有利于掩盖形体缺陷，有利于吻合音乐的形式和内容，有利于与环境、场合的协调。合唱的服装不是服装表演，因此，应该明确和坚持着装为演唱服务的原则，不能喧宾夺主。

四、队形

合唱表演，由于人多，声部多，应有一个很好的合理的演出队形。队形的排列也有一些基本的原则需要遵循。归纳起来有如下几个方面：

（一）队形排列根据演唱的需要来安排。要有利于舞台音响的特点，有利于声部配合，有利于指挥对整体的控制，有利于合唱整体的音响的发挥（见第三章第四节）。

（二）队形排列要考虑演出整体上的协调来安排。要有利于演出的气氛，有利于表现团队的精神面貌，有利于加强整体演出效果。既照顾到声部的靠拢，又照顾到视觉形象。

（三）要适合特定的环境和条件、适合特定的演唱形式和内容。要避免与合唱表演不相适应的队形变化，否则易使声音分散，不易靠拢，不能很好地注意指挥的手势，影响声部合作，不仅不能收到很好的演出效果，还会因此而转移观众的注意力，使人们不能专注地去欣赏本应以听觉为主的合唱音乐，并因此而影响整体演出效果。

由此可见，合唱表演活动是从准备到演出的全过程中所有劳动的总体展现。它将作品选择、指挥处理，演唱、伴奏、服装、化装、精神面貌，队形排列以及舞台音响、灯光等各个方面融合为一体，形成了人们的听觉和视觉上的总的感受，并作为一个整体表现为人们去欣赏和评价。

思考与练习

1. 合唱表演评鉴的基本内容是什么？
2. 合唱艺术具有哪些主要特征？
3. 合唱表演有哪些类型？
4. 合唱表演群体的作用是什么？
5. 合唱表演曲目选择的依据是什么？
6. 合唱表演的基本技巧涵括哪些内容？
7. 合唱声音质量的一般要求是什么？特殊要求是什么？
8. 衡量声音好与不好的标准是什么？
9. 合唱艺术表现的基本内容是什么？
10. 什么是合唱的特性？
11. 指挥在合唱表演中的表现原则是什么？
12. 如何理解指挥动作的简洁与丰富？

第十章　合唱作品排练提示

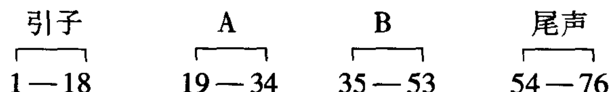
一、春雨沙沙(童声合唱)(《素描三首》之一)

(一) 作者介绍

戴于吾(1936—　)作曲家。江苏宜兴人。1959年毕业于中央音乐学院作曲系。中国音乐家协会会员、中国合唱协会理论创作委员会主任。曾任人民音乐出版社总编辑。他的作品旋律生动,结构、和声严谨,著名作品有童声合唱套曲《素描三首——春雨沙沙、铃兰、蒲公英在秋风中微笑》等。

(二) 作品分析

全曲为有引子和尾声的单二部曲式结构。带有变徵音的中国传统音阶f羽调式。$\frac{3}{8}$拍。基本情绪是“有生气地”。作品通过对“春雨沙沙”情景的着力渲染,生动表现出少年壮志、朝气蓬勃的艺术形象。是一首为少年儿童喜欢并广为传唱的歌曲。



f羽(含变徵音):

(三) 艺术处理

歌曲从宁静中开始,力度由弱渐强到达音乐的高潮后又逐渐减弱,回到宁静中结束。歌唱春雨滋润着大地,一片生机盎然的大好春光,好像一幅清新的水墨画,展现在大家面前。

钢琴伴奏以属和弦琶音作为前奏,合唱的引子(第2—18小节)从弱拍开始,运用“沙沙”的谐音,并结合三拍子节奏重音的特点,形象地表现出春雨朦胧的田野风光;A段(第19—34小节)的主旋律由第二声部担任,带有广东民歌特点。咬字要清晰,色调应明朗,伴唱声部的“沙沙”音量要适当控制,音色朦胧、柔和一些,各声部层次要清楚。B段(第35—53小节)为第一、二声部组成的复调乐段,旋律采用湖南民歌的音调。第二声部是旋律声部的模仿声部,力度应稍弱于第一声部,但每句的第1、3小节要唱清楚,4、5小节弱一些,让另一声部的乐句能从容进入,反复时加入领唱的华彩乐句“啊”,似伴随着喜人的春雨愉快歌唱。三个声部三个层次,各声部的任务转换要明确。领唱的音色应飘逸秀丽,并做幅度较大的渐强渐弱,以增加音乐的幻想色彩。第50—53小节既是B段的结束句,也是尾声的连接句,必须表现出音乐的连贯和情绪的对比,以推出尾声的高潮。尾声(第54—73小节)主要是第一、二声部和第三声部的轮唱,第一、二声部以柱式和弦构成丰满的和声效果,第三声部以低八度的旋律与上方声部轮唱呼应,全曲在充满迷幻色彩的和声连接中逐渐转弱,回到宁静中结束。

(四) 动作设计

整体上指挥动作应轻柔而富于动感,以手和腕部打合拍为主,点、线清楚地一小节打一拍,但有时为控制速度的准确和协调声部间的节奏一致,也需间以打分拍来提示;有长音或节奏型的伴

唱时,要利用双手分工分别提示伴唱和旋律声部。A 段的指挥动作应突出第二声部的旋律线条,并注意调控伴唱声部的音量;B 段的指挥手势要分清各声部的层次，提示各声部的旋律走向;尾声部分应提示各声部旋律的连贯性以及保证和声的平衡与饱满,指挥的表情也应兴奋和激动,第 70 小节以后逐渐收缩动作运动的幅度,提示合唱力度的减弱;合唱收声以后,收拍动作平静而富有弹性的指挥两小节尾奏,在宁静的弱声中结束全曲。

春雨沙沙

《素描三首》之一

曾泉星词
戴于吾曲

1 ♩=54-56 有生气

I. p
沙 沙 沙 沙 沙 沙 沙 沙 沙

II. III.

pp

I.
沙 沙 沙 沙 沙 沙 沙 沙 沙 沙 沙 沙

II. mp
春 雨沙 沙 沙 沙 沙 沙

15

rit.

沙 沙 沙 沙 沙 沙 沙 沙 沙 沙 沙

春 雨沙 沙 沙 沙 沙 沙

rit.

20

I.

mp

mp

沙 沙 沙 沙 沙

II.

mf

春 雨沙 沙, 珍 珠挂 挂,

III.

mp

沙 沙 沙 沙 沙

mp

沙 沙

mp

25

沙 沙 沙 沙 沙 沙

风 儿牵 线，

沙 沙 沙 沙 沙 沙

沙 沙

30

沙 沙 沙 沙 沙

四 处飘 洒。

沙 沙 沙 沙 沙

沙 沙 沙

35

领唱（第二遍用）

啊

I. 飘 去灌 田， 飘 去 育 芽， 新 苗
遍 地绿 茵， 遍 地 红 花， 大 好

II. III. 沙

飘 去灌 田， 飘 去 育 芽，
遍 地绿 茵， 遍 地 红 花，

40

啊

I. 出 土， 蓓 蕾 开 花， 蓓 蕾 开
春 光 任 它 描 画， 任 它 描

II. 新 苗 出 土， 蓓 蕾 开 花。
大 好 春 光 任 它 描 画。

啊

III.

45

1.

50

2.

花。 画。

沙 沙 沙 沙 啊

沙 沙 沙 沙

I.
II.

啊! 春 雨沙 沙, 春 雨沙

III.

f

春 雨沙 沙,

8

f

mp 60 mf

沙， 春 雨沙 沙， 春 雨沙 沙， 啊，

春 雨沙 沙， mp 春 雨沙 沙， 春 雨沙 沙，

8 8 8

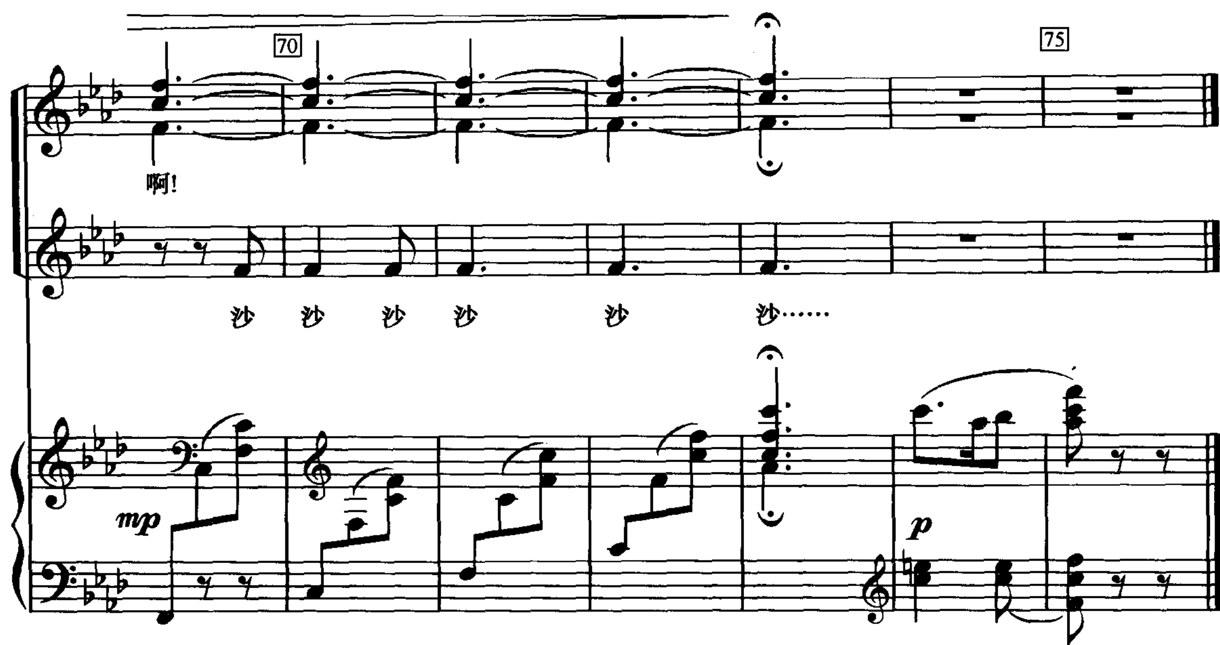
mp mf

65

啊， 啊， 啊，

8 8

mf



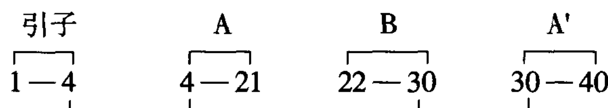
二、蒲公英在秋风中微笑(童声合唱)(《素描三首》之三)

(一) 作者介绍

戴于吾(见《春雨沙沙》)

(二) 作品分析

全曲是一首以领唱与合唱相呼应的复调性合唱作品。为带引子的三部曲式结构。带有变徵音的中国传统音阶 f 羽调式。$\frac{9}{8}$拍。基本情绪为舒展、飘逸。



f 羽(含变徵音):

(三) 艺术处理

歌曲以颂扬蒲公英随风飘扬、四海为家的自然品质来寓意少年儿童立志长大后到祖国各地“去安家,去播种,去创造”的远大志向。3 小节引子是以轻柔的钢琴伴奏主和弦分解和弦与合唱构成,合唱以虚字“啦”唱出飘逸轻柔的声音,与钢琴的音色混为一体,好像微风中轻轻飘起的白色的小花,淡淡地引出合唱。A 段主题的第一次出现是在合唱长音伴唱下的领唱,朴实而自然,领唱者应选择自然清纯的女高音担任,风格必须淳朴率真,不矫揉造作,伴唱声部起着衬托的作用,随着旋律的发展而有所起伏变化;第 13 至 21 小节为 A 段的反复,但织体有所改变,首先由第一声部担任第一、二句的主旋律,二、三声部起着加强和声效果的作用,领唱声部则飘在上方唱出华彩乐句,接着由第三声部演唱三、四乐句的旋律,第一、二乐句则对第三声部做出积极的呼应;B 段(第 21 至 29 小节)是全曲的高潮,领唱“祖国的土地到处有春光,去安家,去播种,去创造”是歌曲的主题,二连音的切分节奏必须唱得情真意切,激情澎湃,伴唱声部的跟进也必须与领唱的情

绪一致；高潮的最后一小节（第 29 小节）要减弱下来，回复到抒情柔美的情境之中；接下来的 A′段是 A 段的紧缩再现，第一、二句保持了 A 段的原型，后两句则紧缩为"微笑啊微笑"，必须根据乐句的紧缩相应地加以音量与力度的控制。结束句为（第 36 至 40 小节）下属到主的进行，最后以大和弦结尾，减少了解决的尖锐，充满明亮和柔和的感情，更显清淡与柔和，增强了音乐色彩的变幻，并在充满遐想的意境中轻轻地结束。

钢琴伴奏应保持清新而富有想像的格调，强调触键的轻柔和连贯，注意踏板的运用，以求与合唱的音乐情绪相协调。

（四）动作设计

指挥动作在整体上柔和飘逸。可用合拍击拍，但要注意交替拍子的出现。前奏只须提示进入，控制音乐的情绪，不必打三拍子图式，合唱进入时则要依次给各声部的气口，并按九拍子图式击拍，稳定节奏和速度，可以采用双手分工的办法，一只手指挥长音，另一只手引入旋律，再在同节奏的二连音处统一起来。A 段伴唱声部的收拍必须与旋律声部的起拍同步，有领唱的部分，指挥应注意伴唱声部的起、收，对领唱主要是控制好速度，第二、三声部演唱旋律时，手势应清楚果断，对领唱的呼应只须给以提示。B 段节奏较为活跃，指挥动作应明显地富有弹性和动感，随着旋律线的升起，臂部的动作幅度适当加大，充满激情，饱满有力，"安家"、"播种"的切分节奏要稍有铿锵，至第 28 小节的"创"是全曲的最高音，也是最强（*ff*）的地方，动作幅度也是相对最大的地方，第 29 小节开始减弱，指挥动作也逐渐收缩，最终回到开始时的静谧之中。A 段再现时只有 A 段长度的一半，在音乐的渐弱中动作幅度缩小，少用臂部，以面部表情和眼睛配合手的动作提示音乐复归平静，直至自然的静止、不动声色的收拍，留给听众无限的遐想。蒲公英胸怀大志，微笑、高兴地飞向四面八方。

蒲公英在秋风中微笑

《素描三首》之三

黄胜泉词
戴于吾曲

♩=48-52 舒展、飘逸

领

I. II. *mp* 啦 啦 啦 啦 啦 啦 啦 2 啦 啦 啦

III. *mp* 嗬 2 啦 啦 啦

p 8 *mp*

mf 5

洁 白的小绒花 飘 啊飘，蒲公英在秋风中

啦 啦 啦啦

啦

微 笑。带着理

啦 啦 啦

f

10

想，带着信念，飘到原

呣 呣

野，飘到山坳。

呣 呣 *mf* 洁白的小绒花

mf

8

15

啦啦 啦 啦 啦 啦 啦 啦啦 啦

飘 啊飘, 蒲公英在秋风中 微 笑。

mf

f

mf

啦 啦啦

啊 啊

f

带着理 想, 带着信 念, 飘到原

mf

f

20

mf

啊 祖国 的土地 到处

啊 啊 *mf* 到处

野, 飘到山 坳。

mp *mf*

25

有 春光, 去安家, 去 播种, 去创

有 春光, 安 家, 播 种, 创

mf

到处有 春 光,

造!

造! 啊! 去 创

30

啦 啦 啦

造! 洁 白的小绒花 飘 啊 飘,

造! 创 造!

啦 啦 啦 啦 啦 啦

蒲公英在秋风中 微 笑， 微 笑

35

啦 啦啦

啊 微 笑。 啦啦啦啦啦啦

啦啦啦啦啦啦 啦



三、猜调(童声合唱)(乐谱见第八章第五节《合唱改编曲的整体分析》例 8-25)

(一) 作者介绍

张以达(1941—)作曲家、指挥家。毕业于中央音乐学院作曲系。从事音乐创作多年。80年代转向童声合唱的研究和创作,亲自组建和担任童声合唱团的指挥,逐渐形成自己的风格,在合唱界产生了一定的影响。他的许多民歌改编的作品,以民族调式和声结合现代的和声技法,使传统的民歌既具有现代的表现手法,又不失传统的风格,既受到广大少年儿童的欢迎,又得到音乐界肯定,赋予民歌以新的生命,达到推陈出新的目的。他指挥的合唱团,行腔细腻,声音和谐优美,和声色彩丰富,发展变化自然,民族韵味浓郁,不失天真地具有童趣和清纯,受到国内外的好评。

(二) 作品分析

这是一首根据云南民歌改编的对答体童声合唱,B 徵调式。$\frac{2}{4}$拍。基本速度为"在行板的基础上自由地加快或减慢"(Andante ad lib)。原来的民歌为内部扩展重复的一段体、多段歌词的分节歌。现为带引子的变奏曲式。

前奏	引子	A	A_1	A_2	A_3	间奏	A_4
1—16	17—30	31—49	31—53	54—70	71—93	94	95—131

B 徵:

（三）艺术处理

前奏 16 小节，钢琴以自由速度，四度叠置的和弦长音上方的一系列下行，带有装饰的音型模进，有如展现在我们面前云南多彩的靓丽风光，一串清脆上行的五声音列引出天真的歌声。前奏的形象，是整个合唱的缩影，揭示出全曲的音乐风格。

引子（第 17—30 小节）：低音声部率先发问，热情明朗，高声部的遥相呼应飘忽悠远，加上钢琴的重复，好像层迭的回声，因此伴唱和伴奏都要轻。

A 段（第 31—49 小节）：领唱开始不要太快，要热情富有风趣。钢琴伴奏柔和轻盈地陪衬。

A_1 段：旋律为 A 段的重复，但为了使歌声更加活跃，加入了轻轻地节奏音型的伴唱，由于歌词节奏密集，要强调咬字吐字的清晰（以后在速度加快时这个问题更应引起注意）。伴奏也以活泼的音型跟进，与伴唱一起陪衬和支撑着领唱，须注意伴奏中十六分音符的均匀和稳定，把握合唱的速度。

A_2 段（第 54—70 小节）：领唱声部由第一声部担任，第一句的"小乖乖"改为断音，在低声部伴唱出现新的音型变化，对高声部的某些重点乐句的节奏加以变化和强调，突出两个声部强弱对比、轻巧灵活的应和关系，形成欢快活跃的音乐气氛。

A_3 段（第 71—94 小节）：两声部的轮唱。情绪逐渐热烈。以内部扩展的手法使乐段延长，为了形成短乐句的不断重复所形成的滔滔不绝的逗趣效果，乐句开始小节（第 71 小节）节拍改为三拍子，然后自第 83 小节由弱到强，第 86 小节后形成全曲的高潮，以强的气势收尾。

A_4 段（第 95—131 小节）：这是最长的一个乐段，由于内部的扩展和外部的补充，使这个乐段最长，音型的重复，速度和力度的逐渐加强、加快，形成全曲情绪最热烈的段落，接着是戛然而止，小节延长休止后，以最强（*ff*）的力度放慢速度饱满而有力地唱出"我跟前"，再以轻声唱出短促的"咪吩"，轻快而诙谐地结束全曲，给人以回味。乐段开始时三拍的前奏（第 93—94 小节）速度渐慢，然后一板一眼、饱满有力地唱出"小乖乖"，再由慢渐快地至第 98 小节上板，口齿伶俐、清脆风趣的问答要快而不乱。

综观全曲，除了 A 段主题呈示以外，其余四个变奏，虽然旋律大同小异，但在变奏手法上各有不同，如旋律、织体、速度、力度、唱法和钢琴伴奏等，我们应当认真学习，除了乐谱上的标记以外，还应围绕音乐内容和风格找出其他的艺术处理手法，以求更生动地丰富艺术表现力。

（四）动作设计

这是一首轻快活泼的合唱，虽然内容和情绪单一，但不同的乐段（变奏）有着不同的唱法和速度、力度的变化，情绪也越来越热烈，因此指挥的动作也应有相应的变化。根据音乐风格表现，应以拍点清楚、轻快跳跃的合拍动作为主，臂部的使用尽量节约，只在慢速时才用。指挥童声合唱面部表情和动作都可以稍微夸张一些，根据合唱队员的年龄，尽量使用他们熟悉的语言和动作，引导正确的歌唱和启发感情的投入。

（1）前奏：指挥应给钢琴前奏的气口，提示进入，以后可以用手在胸前的微小动作跟随前进，到第 16 小节长音时双手再做合唱声部进入的预备动作。

（2）引子：用分拍，动作稍大，19 小节的长音用一只手保持，另一只手转换"喽喽"，第一句延长音收拍后再开始第二句。注意弱的力度动作要小而柔和。

（3）A 段：动作应轻巧富有弹性，领唱进入后要有情绪的启发，控制钢琴伴奏要速度稳，力度弱，音色柔和。

(4) A_1 段:注意力应转入控制领唱和伴唱声部的音量和音色对比,领唱音色明亮,伴唱音色柔和并稍有弹性,一只手跟随旋律前进,另一只手指挥伴唱声部。

(5) A_2 段:动作随着多变的织体,处理好双手分工,基本上可以一只手专注于第二声部的长音、后半拍进入等需要给以准确的提示,由于织体的变化情绪逐渐热烈,指挥应在表情上激发合唱队员的情绪兴奋。开始小节半拍的"小乖"应用短促的动作,展示孩子们的活泼、机灵的神态。

(6) A_3 段:随着音乐的发展,有的地方可以用合拍(如第 81 至 89 小节),加强语言表现的力度。第 63 小节开始隔一拍轮唱,力度突然转弱又渐强直到结束。

(7) A_4 段:第 94 小节间奏的渐慢指挥要带动前进(如果钢琴单独排练时已经熟练,指挥也要以动作跟进),第 95 至 96 小节速度随势放慢加强音的"小乖乖来"动作要大,第 97 小节随之又渐快,从"什么弯弯上天"改用合拍,再小心地稍许加速,从第 118 小节开始,指挥应注意提示音乐的力度和音色的变化起伏,第 118 到 121 小节是第一次由弱到强,第 122 至 125 小节仍应由弱渐强,第二次起伏的动作幅度和音响的力度应比第一次更大,第 126 小节的休止必须充分,结束句的手势要充分放开,强而有力的延长音突然转入弱的半拍"来"和更弱的"外",收拍风趣幽默,在视觉和听觉上造成一种新颖和生动的艺术效果。

四、垦春泥(无伴奏混声合唱)

(一) 作者介绍

贺绿汀(1903—)作曲家、音乐教育家。湖南邵阳人。曾在湖南长沙岳云学校艺术专修科学习音乐、绘画。北伐战争时期在工人、农民运动中做组织、宣传工作,后又参加广州、海丰起义。1931 年入上海国立音乐专科学校从师黄自学习和声、作曲并选修钢琴,1934 年曾以自己创作的钢琴曲《牧童短笛》获得俄罗斯作曲家齐尔品举办的"征求中国风味钢琴曲"比赛第一名。抗日战争爆发后,投身抗日救亡运动,参加上海文化界抗日救亡演剧一队,经武汉到重庆,任职于中国电影制片厂和育才学校音乐组,1941 年 "皖南事变" 后到新四军鲁迅艺术工作团、1943 年到延安。1949 年以后,任上海音乐学院院长、中国音乐家协会副主席等职。他的创作体裁形式多样,创作手法简洁,结构严谨,音乐充满激情。尤其善于运用民间音乐素材,形象地表现多种内容和情绪,如《春天里》、《上战场》、《垦春泥》、《不渡黄河誓不休》等;也善于熟练地利用专业作曲手法表达中国的民族感情,如《新世纪的前奏》(原名《一九四二年前奏曲》)、《嘉陵江上》、《游击队歌》、《胜利进行曲》、《新中国的青年》等。他还创作了多部电影音乐和管弦乐作品,如《晚会》、《森吉德玛》,电影《宋景诗》等。

田汉(1898—1968)湖南长沙人。早年投身五四运动,后留学日本,1925 年创办进步文艺团体南国社,积极投入左翼文化运动,并成为重要的中坚力量。一生创作了许多剧本、诗歌、歌词,与聂耳、冼星海等合作创作了大量的歌曲,通过电影、话剧得到广泛流传。影响最大的有《义勇军进行曲》(中华人民共和国国歌)、《毕业歌》、《码头工人》等。

(二) 作品分析

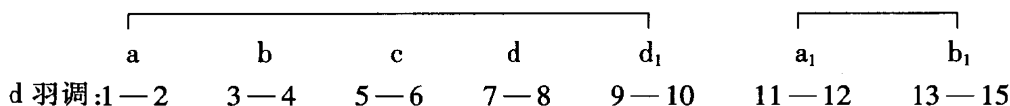
1939 年为中国电影制片厂拍摄的电影《胜利进行曲》①创作的插曲(无伴奏合唱)。采用湖南

① 《胜利进行曲》由田汉编剧,史东山导演,是一部带有记录性的故事片。影片表现 1939 年的长沙会战,我国军队和湖南人民同仇敌忾,进行英勇战斗,最终战胜敌人的故事。

民歌中劳动号子《夯歌》的音调和节奏，表现抗日战争中军民合作，支援前线，对胜利充满坚定信心和乐观精神的劳动场面，受到广大群众欢迎。歌词采用七字句式一段体形式，具有民歌风格，节奏鲜明，朗朗上口，为音乐创作提供了很好的基础。20世纪30年代，我国合唱创作手法还比较单一，贺绿汀能够以民族音乐为素材，结合欧洲专业作曲手法，创作出富有鲜明的时代特点、民族风格浓郁、结构严谨的无伴奏合唱作品，受到群众的欢迎，在当时和现在都具有深远的意义。

全曲为d羽调式，第7、8和11、12小节倾向关系大调，其中G和C两个音为湖南湘中民歌调式中所特有。

歌曲为七字句式的一段体，篇幅短小，仅有15小节，是五句式的基本乐段(1—10小节)加扩充(第11至15小节)而形成不规则的自由式乐段。



合唱采用主旋律与音型式伴唱的织体，有如劳动号子中的一领众和，其中第1小节的音调在全曲出现三次，是贯穿全曲的主导音调。全曲旋律的节奏以密集和扩展交替进行，第一次扩展变奏形成段落的界限，第二次则是全曲的结束。

(三) 艺术处理

热烈、欢快，充满信心的歌声，把歌曲内容展现在我们面前：起伏的棉田、果园和高高低低的稻田，田间劳动的抗日军民，欢快有力的歌声中充满着战胜敌人的信心。第1至10小节基本上是女声和男声交替演唱旋律声部和音型伴唱。第一句的领唱由女声担任，女高音演唱在全曲起主导作用的主旋律，应唱得连贯而有力，好像是劳动号子中的领唱，带有号召性，女低音以下方小三度在第2小节伴随进行，是副旋律声部也是对领唱的和应，第二句女低音领唱，男声和应，音区较低，音色浓郁而温暖，使旋律声部增加了变化和音响厚度的对比；旋律线由高向低延伸，引出男声的旋律部分。这4小节由男声两个声部组成劳动节奏的固定音型伴唱，应注意它们之间的主副和强弱关系。

第5小节女声转入音型伴唱，音型的节奏组合也有变化，第7、8小节为同节奏织体，主导音调的再现，使欢乐的歌声富有无限的激情，第9、10小节把原来一个小节密集节奏的旋律，扩展为两个小节，在男声的音型伴唱声中形成半终止，这种前紧后松的进行也是湖南民歌的特点。扩充乐句也可以理解为第7、8、9、10小节的再现，"哪怕敌人波浪涌呀，我们结成一道铁长堤"强有力的同节奏旋律进行，形成全曲的高潮，然后又在节奏更加扩展变化的再现中，连贯、柔和，充满着乐观、自信的情绪中逐渐远去而结束。由于歌曲篇幅短小，可以演唱两遍。

(四) 排练时应注意

(1) 旋律声部节奏要唱准确，尤其是十六分音符。劳动节奏的音型伴唱速度要稳，男声两个声部要唱得像一个人一样，从弱拍进入的声部插在旋律乐句的空档，轻快有力。女声音型伴唱不要太强，力度和男声不一样。

(2) ♯G音和♯C音要唱准，这里的音高和湖南方言的发音有密切的关系，是形成湖南民歌色彩的音调特色。

(3) 第7、8小节和第11、12小节旋律相同，建议后者应强于前者，以突显歌词中表现的内

容，形成高潮，并给结束句的喜悦心情以铺垫。

（4）吐字咬字　声母吐字要有力，韵母要咬住，无论多长的音，韵母都不能改变，如“衣”、“喜”、“离”、“咳”等字。这首歌的歌词使用“一七辙”，特别注意“I”母音的字音不能咬的太横，以免影响声音的高位置和共鸣。另外，节奏密集的歌词吐字要准确，唇、舌的动作要灵活，可以先采用按节奏朗读，速度由慢及快，待熟练后再唱，如“日出东来”、“军民合作”等。

（五）动作设计

因为是无伴奏合唱，指挥动作不用太大，手腕的动作可以多一些，使声音的形象塑造更为细腻。音型伴唱声部的进入，提示应当清楚，强弱拍动作也要明显，以双手分工，分别照顾旋律声部和伴唱声部。在排练的过程中，随着合唱队熟练程度的增加，指挥动作也要逐渐精炼，跟随合唱进行，指挥应更多地把精力放在音乐的表达上。

（六）排练步骤

（1）视唱歌曲、总体视唱、分声部视唱、指出声部中的难点、经过分析。《垦春泥》的难点为：

① 节奏　第1、2小节的节奏组合在全曲中出现过多次，音符时值和强弱要准确；男声的音型伴唱可以两个声部一起练习，注意强弱拍的结合。女声的音型伴唱节奏应当时值均匀，每一拍的第一分拍强（带有强音符号）。

② 音准　#G和#C的音准要反复练习。第15小节的长音，一定要坚持声音的高位置和气息的支持，保证渐弱时的音准和力度。

③ 力度　第8小节男高音和女高音的主旋律形成假超越，虽然此处力度要求比较强（*f*），但超越声部不要唱得太强。

（2）声部练习　这是非常重要的一环，由声部长或指定的视唱程度较高的同学辅导，力求根据指挥的要求严格、准确地完成。

（3）第一次合排　在节奏和音准必须准确的前提下，重点要求声部间的配合，使合唱队员了解作品的整体音响效果，在此之前，可以在现场对各声部的练习结果逐一进行检查（验收）。并给以表扬或批评。合排的最后，指挥对存在的问题提出进一步的要求，有的可以当场解决，有的则留给第二次声部排练。

（4）第二次声部排练　根据情况，可以采取一个或两个声部合排，如男、女声部或外声部、内声部。总之，应根据指挥的要求不懈地努力，以达到应有的水平。如果第一次声部排练能达到指挥要求的标准，第二次可以不进行声部排练。在此之前，一切演唱中的技巧问题应当基本都已解决，现在应提出实现指挥的总体艺术处理方案，主要是整体布局，高潮的处理和感情表现。《垦春泥》体裁短小，结构严谨，音乐发展的脉络清楚，为对歌曲的艺术处理提供了很好的条件。第1至6小节是由男声节奏音型伴唱，女声领唱，第1小节要唱得较强，音色明亮，有如劳动号子一声吆喝，第3小节由女低音领唱，要唱得温暖、热情，男高音伴唱中每小节的第四拍应当弱一点，附点不能忽略，而且要唱得轻松洒脱（以后凡是节奏音型伴唱，无论男声或女声，这一拍都应这样唱），劳动虽辛苦却是愉快的，女声转入伴唱时可以稍显平淡以突出男声强有力的形象。随后是主调部分，应注意节奏整齐，*f*的力度，表现齐心合力创造自由美好的生活理想，“不愁吃来不愁衣”要唱得连贯柔和，表达喜悦的心情；当再次出现主调合唱部分时，力度可以更强，第7小节形成全曲的高潮，表现军民团结打败日寇的决心和力量，最后一句在连贯柔和的基础上可以渐慢，使喜悦、满足的心情更加充分，最后一小节可以延长，渐弱结束。

无伴奏合唱始终要注意音准，排练时使用固定音高乐器起音，最初可以用钢琴弹奏合唱谱跟随排练或随时用音乐中的某一个单音或和弦给以提示，在合唱演唱熟练之后便将钢琴的部分去掉。要培养合唱队员的音高感、音程感以及和弦听觉。《垦春泥》中的和声结构比较简单，音准容易掌握，只是音程中的变化音有一定的难度。指挥应当有非常敏感的内心听觉，善于用各种方法启发大家追求正确的音准。排练时要求应严格，不能从头到尾一遍一遍的过，也不能动辄停下，使大家对作品始终没有完整的印象。

当歌曲能唱得比较完整时，就应从头到尾多合排几次，使进一步熟练，这时应重点地启发大家唱出感情来，可以用描绘歌曲内容的场景、比喻、说笑话、做音乐律动游戏等办法，但又不能因为感情过于投入而忽略音乐技巧，譬如越唱越快、音不准、不顾声音质量。在这首歌中，一拍四个十六分音符的地方和节奏音型伴唱，就容易越唱越快或随意加减附点。指挥还应要求合唱队员的面部表情要和歌曲感情一致，要激动、兴奋，从唱歌技巧来说，就是调动以面部为主的肌肉符合唱歌时的感情，更重要的是首先自己被歌曲的内容感动，主观上投入才行。无伴奏合唱由于没有乐器伴奏，完全用人声的各种演唱手段独立完整地表现音乐中的思想感情，所以手法更为严谨、细腻，指挥应认真地研究作品，调动一切排练手段，使之生动地再现。

垦 春 泥

无伴奏合唱

田汉词

贺绿汀曲

Commodo

f

女高音：日出东来又 到 西 哟， 军民合作垦 春 泥 哟；

女低音：军民合作垦 春 泥 哟；

男高音：咳 呀 咳 哟！ 咳 呀

男低音：咳 呀 嗬！ 咳 呀

mf

种出棉花白 满 畦 哟。

mf

种 出 桃 花 红 满 地 呀, 咳 呀!

咳 哟! 咳 呀 咳 哟!

Simile

嗬! 咳 呀 嗬! 咳 呀!

5

咳 哟! 咳 哟! 咳 哟! 咳 哟!

种出杨柳好 遮 阴 哪, 种出谷子好 防 饥;

mf

呀 哈

f

种出自由无 价 宝 呀, 不分高来不 分 低 哟,

f

f

种出自由无 价 宝 呀, 不分高来不 分 低 哟,

f

种出自由无 价 宝 呀 不分高来不 分 低 咳 呀

mf
不 愁食 来 不 愁 衣。

mf

不 愁食 来 不 愁 衣 哟。 咳 哟!

咳 哟! 咳 哟 哈 咳 哟!

f
哪怕敌人波 浪 涌 啊, 我们结成一 道 铁 长 堤,

f

f
哪怕敌人波 浪 涌 啊, 我们结成一 道 铁 长 堤,

mf dim. ppp
欢 欢 喜 喜 不 分 离。 咳!

mf dim. ppp
欢 欢喜 喜 不 分 离。 咳!

mf dim. ppp
咳 哟! 咳 哟! 咳 哟 咳 哟 咳!

mf dim. ppp
咳 哟! 咳 呀 哈 咳 哟! 咳 呀 哈 咳!

五、等你到天明(无伴奏男声合唱)

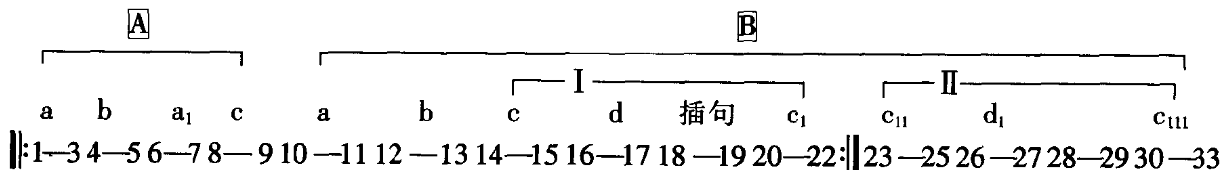
(一) 作者介绍

王洛宾(1913—1996)作曲家。北京人。曾就读于北京师范学校艺术科,1937年参加西北战地服务团和西北抗敌团,在西北地区开展抗日歌咏活动。1949年参加中国人民解放军,并随军进入新疆,后来在新疆军区政治部文艺科工作。1986年任乌鲁木齐军区歌舞团艺术顾问。他在甘肃、青海、新疆各地,接触和记录了大量西北地区的少数民族音乐,经过整理和译配在国内外广泛流传。他是搜集整理西北地区(尤其是新疆地区)民族音乐的先驱,为介绍和传播西北地区各民族音乐做出了不可磨灭的贡献。他创作、改编的歌曲有《风陵渡的歌声》(1938)、《老乡!上战场》(1938)、《在那遥远的地方》(1939)、《日夜想念毛主席》(1957)、《亚克西》(1958),歌剧有《两代人》(1959)、《带血的项链》(1979)、《奴隶的爱情》(1981)。记录和译配并得到广泛流传的民歌有《达坂城的姑娘》、《阿拉木汗》、《半个月亮爬上来》、《等你到天明》、《青春舞曲》、《玛依拉》、《都达尔和玛利亚》、《黄昏里的炊烟》、《掀起你的盖头来》等。

瞿希贤(1919—)女作曲家。上海人。1948年毕业于上海音乐学院作曲系。在中央乐团任专职作曲。特别擅长声乐作品的创作,尤其在合唱领域获得很高成就,受到国内外音乐爱好者欢迎。著名作品有《我们要和时间赛跑》、《红军根据地大合唱》、《飞来的花瓣》、《把我的奶名叫》以及把民歌或独唱歌曲改编为合唱的《牧歌》(东蒙民歌)和《乌苏里船歌》等。

(二) 作品分析

合唱改编于1985年。全曲为E大调,两段体,两段歌词,反复一遍结束。A段(第1至10小节)、B段(第11至22小节),第二段反复时,B段自第12小节进入第二间房子(第23小节),至第33小节处结束。第14、15小节是全曲的高潮。出现主调的写作手法和离调是高潮点,表现强烈地思念之情,第四句情绪缓和下来,孤独、茫然,导入反复段落。再现时,男高音重复的歌声,衬托、呼应着男低音流畅、委婉的旋律,配以淡雅的和声,喃喃自语似地不断重复着歌曲的主题"等你到天明"。这时原来高潮出现时的音调因织体结构和力度的不同,缓和了情感的激动,亲爱的人的美丽笑容"把我带入梦境","到天明"的短句变成长句,歌声在平稳的期盼中结束。



♭E

歌曲表现企盼思念之情,徐缓的速度和悠长的乐句应当是音乐的主要特点,改编者抓住这一特点,发展和演绎了这首歌曲的内涵。无伴奏男声合唱由于有男低音,男高音也可以再分部,形成具有特殊音色的第一男高音,能分成四个声部,演唱完整的三和弦或七和弦,合唱的编配手法也更为丰富。《等你到天明》的编配手法简练,声部运用与音乐语言进行流畅,旋律优美,易于上口,是一首优秀的无伴奏合唱作品。

（三）艺术处理

全曲篇幅较短，速度为柔板（Adagio），E 大调。由于要唱得慢而柔，所以在发声、音准、节奏、力度变化与和弦色彩塑造上都要特别细腻，唱得慢比快更难。是一首难度较大的同声合唱。艺术处理以高潮为中心，前面是铺垫，后面是缓解，一切处理手段都应服从这个总的安排。同样的音乐反复一遍，除了乐谱上的不同外，根据音乐的内容也应当有不同的艺术处理。

首先应弄清音乐是如何展开的，从形式上看，每一遍的力度都是从弱到强再回到弱，速度基本没有明显的变化，和声结构也一样，只是合唱织体有较大的变化，艺术处理就要在这些相同之外求得不同。

（1）音色　男低音演唱旋律，但在不同的地方应有所变化，第 1 至 3 小节时可以唱得稍显厚实一些，把“奔腾”的形象唱出来，第二段就要显的飘逸，表现“春天”，第 12 小节音色应向男高音靠，把“天边”和反复时的“爱情”表现得更富有意境和幻想，结束句“从黑夜等你到天明”从歌词意义来看应当委婉而坚定，所以要唱得柔中有钢，不能太强（只能是 *mp*）。这首歌的旋律主要由男高音承担，由于所有的音乐进行力度都在 *mf* 以下，所以气息的控制、力度的变化、音色的掌握、音乐的连贯性（*mf*）和咬字吐字的讲究就非常重要，每一句几乎都是由强渐弱，因此，气要吸得深，呼得匀，声音才能强时不炸，弱时不虚，且使声音位置稳定，保持应有的音准。第 23 小节以后应唱得更加抒情、委婉，“想起你……”力度是 *pp*，可以用半声或假声，这里第一段时是高潮的所在，现在则应唱得轻盈，陶醉在回忆之中，是高潮的另一种表现方法。旋律的伴唱声部有两种情况，一种是与主旋律同节奏，作为辅助声部加强或衬托主旋律，所以音量上要求与之平衡，而且应能凸现主旋律，不能超过而淹没（第 1—9 小节、第 26—27 小节）。另一种是长音伴唱，目的是与旋律声部形成对比，在这首歌中的作用是软化旋律，使之更加富有连贯感，凸显其优美抒情的性格。歌曲中长音伴唱使用的是韵母“Hum”，应注意声音的圆润和在正确方法上的渐强、渐弱，两个以上的声部结合要求声部间的平衡，像一汪平静的清水托着优美的旋律。

（2）速度　全曲基本速度是 Adagio，演唱时要沉得住气，速度准确，节奏清晰，长音时值要准确，休止时不要赶，使音乐进行虽慢但有生气，且随着音乐整体的强弱变化而变化。

（3）声部衔接　全曲主要的部分都是采用复调手法，所以声部之间的承递、呼应和衔接就非常重要。声部进出自然，按照整体强弱的布局走向而流动，伴唱声部、补充乐句的力度不要超过主旋律等都是演唱中应注意的。

（四）动作设计

慢速、连贯、抒情的音乐性格，指挥动作应当以手腕、小臂动作为主，无伴奏合唱是纯人声的艺术形式，动作幅度不需太大，强弱变化可以靠动作大小和紧张度来表示，尤其可以利用手指、手掌等的紧张和松弛的各种形态表现音乐进行中的细节，如第 18 至 22 小节，要少用胳臂的动作，只在高潮处用较大的动作表现情绪的激动便可。动作要精炼、准确，情感要控制在手上，面部的表情和示意相互配合，是指挥好这首歌的关键。

等你到天明

无伴奏男声合唱

哈萨克族民歌
瞿希贤编合唱

1

Adagio 深情地

Tenor I
Tenor II
Bass I
Bass II

mf *pp*

赛 里 木 湖 水 在奔 腾, 孤
(难 忘) 那 岸 边 的春 风, 送

5

mp

雁 飞 绕 天 空。 黄 昏里不 见你 的
来 花香阵 阵。 和 你那清 脆 的

雁 飞 绕 天 空。
来 花香阵 阵。

身 影 却 飘 荡着你 的歌 声, 那
歌 声 幸 福 来到我 的心 中, 那

身 影 飘 歌 声,
歌 声 心 中,

10
mp
羊 儿睡 在 草 中。
月 儿高 挂在 天 空。

mp
Hm

mp *mp*
Hm
在 天 边闪 烁 着
也 赞 美我 们 的

mp
mp
Hm

1. [15]

mf

我的心 象岸边的孤灯，凝

Hm

mf

星星 我的心 象岸边的孤灯，凝

望着茫茫的夜 空。 mp 美

望着茫茫的夜 空。 mp Hm

mp

望着茫茫的夜 空。美丽的姑娘

mp

20

pp

丽 的姑 娘 啊 等你 到天 明。

pp

啊 从 黑 夜 等 你 到天 明。 难 忘

从 黑 夜 到天 明。难 忘

25

2.

pp

想 起 你 那 可 爱 的 笑 容， 把

Hm Hm 笑 容， 把

爱 情。 Hm Hm

mp

我 带人了梦 境。 美 丽 的姑 娘

mp

Hm

mp

美 丽 的姑 娘 啊 从

mp

30

pp pp

啊 等你 到 天 明。

pp pp

黑 夜 等 你 到天 明。

到 天 明。

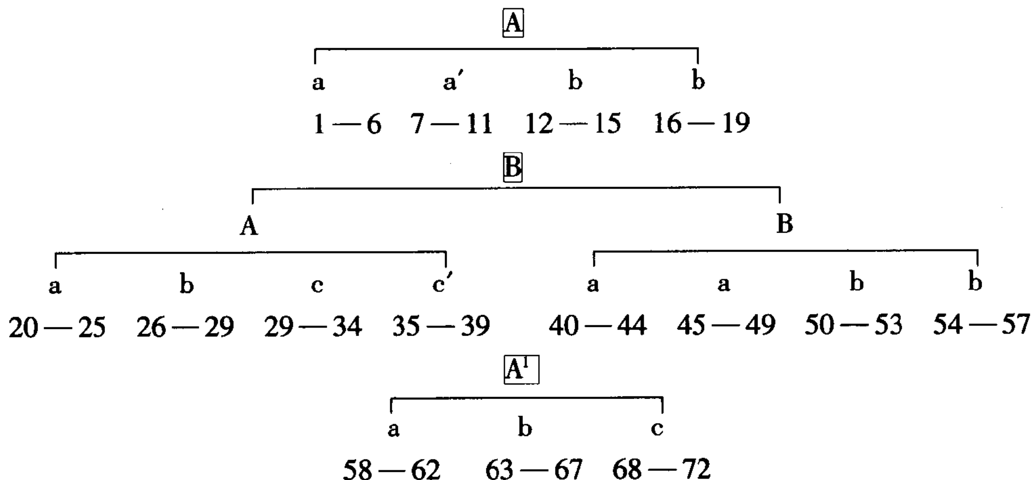
六、夜莺(无伴奏混声合唱)

（一）作者简介

柴科夫斯基(1840—1893)俄罗斯作曲家。童年时生活在一个富裕的贵族家庭,幼年身体孱弱,性格温柔内向。最初学习法律,并在司法部任职,同时业余自学音乐。后进入彼得堡音乐学院从A.鲁宾斯坦学习作曲,因成绩优秀获得银质奖章,到N.鲁宾斯坦创办的莫斯科音乐学院任教。他的作品旋律优美,感情炽热,配器色彩丰富,情感细腻,能够打动听众的心灵深处。他的作品题材丰富,体裁多样,包括交响乐、歌剧和钢琴、声乐等形式,在世界音乐宝库中都占有重要地位,尤其是芭蕾舞剧的音乐创作更是成就显著。合唱作品在柴科夫斯基的作品之中不占多数,但却有着很高的成就,如《夜》、《农民合唱》(选自歌剧〈叶甫根尼·奥涅金〉)、《金黄色的云朵过夜了》等。

（二）作品分析

无伴奏合唱《夜莺》是作者的一首合唱精品,创作年代不详。歌曲表现夜莺对人们的惜别之情以及期望着春天来临时的激动心情。全曲为带变化再现的复三段体:



作者利用关系大小调和拍子的变化,刻画夜莺和人们冬日惜别和期待春天重逢的激动心情。歌曲基本速度为Andante molto,力度大多在*p*至*pp*的范围内,只有两处出现*ff*("我的孩子们从来没被欺负"和"当那美丽的春天又来临的时候"处),表现深刻的内心激动和兴奋。为了形象地刻画夜莺的娇小可爱和清脆嘹亮的歌声,宜采用直声,尽量减少声音的波动(Vibrato)唱法,尤其在弱的力度时。

（三）艺术处理

作品特点比较内在、深刻,旋律性强,而且优美、委婉,具有俄罗斯民间音乐的风格。和声色彩对比鲜明,传统的关系大小调随感情的发展变化,吻合紧密,各声部音域合适,写作手法简洁,歌声流畅易于演唱。

(1) 领唱要声音嘹亮清脆,直声不要波动,感情热情单纯。每句不用换气更好。

(2) 第12至19小节的Piu mosso应伴随着渐强和渐弱而渐快、渐慢,速度和力度的变化要小心,因为这两句本来就是"很弱"(*pp*),应似一丝微风轻轻掠过。

(3) 第 20 小节以后歌声逐渐活跃起来，音域达到最高(a^2)，力度从 *p* 逐渐加强至 *ff*(很强)，这里要注意"渐强"，不能突然，在合唱中这是比较难的。感情的极致应在最后一句："我的孩子们从来没被欺负"。

(4) 第 40 小节以后力度又弱下来，在 *p* 和 *pp* 之间变化着。男低音领唱的"我多么想"和"但是我不……"两句要唱得诚恳、温厚，随后的合唱要衔接得自然，力度虽弱但要咬字清楚。另外还应注意休止符的利用，休止是音乐的停顿，停顿不等于没有了乐思，虽然声音听不见了，但是音乐仍在进行，延长休止不要太长，是一种自然呼吸的气口，长时值的停顿结合前后的歌声表达着统一的乐思，有如歌声在隐蔽的听觉中流动，为后面乐句出现做准备。

(5) 再现乐段(第 60 小节开始)经过较长的停顿后，A 段的主题再次以强有力的合唱形式出现，坚定有力的"我将仍然飞回"随着音乐转入大调而更加明朗、开阔，这里是全曲的最强点，也是高潮所在。这一段只有 16 小节，第 65 小节是力度的顶点，开始时虽然标有 *ff*，但是不要太强(*f* 足够)，把最强留给"尽情歌唱"。高潮的出现，一扫前面惜别难舍的心情，对未来充满着信心，好像明媚的春天就在眼前。但歌声并未在此结束，经过再一次的停顿，突然以极弱的力度，亲切地轻轻告诉我们："带回我那新的歌声"。亲昵、温暖的声音好像就响在我们耳旁，是重逢的信心，还是惜别的难舍，交织在一起，把一幅人和大自然的亲情表现得栩栩如生。结尾在 D 大调主三和弦，稳定、圆满，演唱时注意音响和谐，如果有好的男低音，稍强地唱出 d 音将使和弦更为厚实、圆满。

(四) 动作设计

根据歌曲的风格，指挥动作以细腻的手和腕部动作为主，第 12 至 19 小节每一句的稍加速和减速的拍点要清楚，而力度的变化则主要靠手型紧张与松弛的变化，一般来说不要轻易用大、小臂的动作。再现部分(A^1)由于突然出现强有力的歌声，可以使用稍大的动作(小臂和大臂)表现期望春天来到的兴奋情绪；最后一句"带回我那新的歌声"则再度使用手和腕部的细腻动作表现极弱(*ppp*)和近乎耳语的亲昵之情。作品的和声很传统，转调使用调式转调手法，但作品的浪漫主义风格并未因此有所影响，反而俄罗斯民间音乐的情调更加浓郁，所以和声本身的音准与和谐以及横向的连接就是非常重要的；指挥手上的表现应对音准有所提示，帮助合唱队员掌握好和声感觉。对于唱法，诸如气息、位置、共鸣等有时也要给以提示，帮助合唱队员建立正确的歌唱状态，发出准确、激情的声音。

(五) 排练时应注意的事项

(1) 在没有器乐伴奏的情况下，随时掌握正确的音高概念，在正确的发声状态基础上唱准每一个音，绝对不能掉以轻心，关键是始终保持旺盛的精神状态和兴奋的歌唱机制，不能松懈。

(2) 始终强调倾听，听周围的声音，调整自己的声音与之结合，建立融合、和谐的乐音。

(3) 坚持正确的吐字咬字，尤其在密集节奏和长音时，要结合歌曲的风格、感情处理好声母喷吐的力度和坚持吐字的韵母口形，做到字正腔圆，准确而清晰。

(4) 从排练到演出的各阶段，始终要强调音乐中情感的表达，一切技能都为此服务。

夜　莺

混声无伴奏合唱

[俄]柴科夫斯基曲

Andante molto

T. Solo

小小夜莺飞向遥远的地方，
亲爱的人们我将要离开你们，

飞到那温暖的异乡。
我向你们告别时间已来临，

più mosso

15

S.

A.

小小夜莺，飞向遥远的地 方，她飞向那 温 暖的

T.

B.

20

感谢你们 给 我无 比的 爱 和 温 暖，

异 乡。

感谢你们 给 我 温 暖，

25

30

p mf mf

你们从来 没 有把我 赶 走, 没有 妨 碍

35

f ff

我的 尽 情 歌 唱。 我 的 孩 子们

40

从来没被欺负，我多么想和你们在

p

我多么想和你们在

45

p

一起，我不喜欢你们这里的寒冷，

p

p

一起，但是我不喜欢这里的寒冷，

50

pp

我不喜欢白色的冬天，我不喜欢

55

ff a tempo

60

粗暴的狂风，当那美丽的春天又来

65

ff

临的时 候， 我 将 仍然飞 回 尽 情 歌

70

ppp rit.

ppp

唱， 带回 我 那 新的 歌 声。

七、山在虚无缥缈间(女声合唱)(选自清唱剧《长恨歌》)

(一) 作者介绍

黄自(1904 — 1938)音乐教育家、作曲家。江苏川沙人(今属上海县),早年留学美国欧柏林大学和耶鲁大学学习心理学、理论作曲和钢琴,获音乐学士学位,1939 年回国,在沪江大学和上海国立音乐专科学校任教,1930 年在国立上海音乐专科学校任理论作曲教授兼教务主任,1938 年病逝。他热心音乐教育事业,积极介绍西方近代音乐理论,培养出许多专业人才,日后不少人成为著名音乐家。他还热情关心基础音乐教育,亲自参加编写《复兴初级音乐教科书》(1933 — 1935 与张玉珍、应尚能、韦瀚章合编)。他热心参加社会音乐活动,尤其是“九·一八”事变以后,积极创作抗日歌曲,举办宣传抗日的音乐会,带领学生到街头募捐。在教学之余创作了大批包括声乐和器乐的不同题材和体裁的音乐作品以及理论论著,主要声乐作品有《抗敌歌》(1931 由他与韦瀚章作词,原名《抗日歌》,后迫于国民党政府的强制,才改为现名)、《玫瑰三愿》(1932)、《九·一八》(1933)、《旗正飘飘》(1933)、《花非花》(1933)、《热血歌》(1937)以及清唱剧《长恨歌》(1932)等。他的许多作品中都充满强烈的民族意识和爱国激情,而且风格清新,旋律生动流畅,结构严谨,层次分明,对民族风格的探索也有成功的尝试。可惜英年早逝,他短暂的一生,对于我国音乐教育和音乐文化的发展起了重要的作用。

韦瀚章(1906 — 1993)文学家,歌词作家。广东中山人。曾在国立上海音乐专科学校教务处任注册主任兼讲师,香港商务印书馆编辑,香港基督教文艺出版社编辑。他自幼爱好文学,一生以写歌词为主要事业,所作歌词很多,著名的有《旗正飘飘》、《九·一八》,清唱剧《长恨歌》等。

(二) 作品分析

清唱剧《长恨歌》是我国音乐史中第一部清唱剧,词曲作者借古喻今,表现了作者的爱国激情。词作者韦瀚章回忆道:“写作《长恨歌》的动机,一方面是因为音专教材的需要,一方面是受了当时当地、亲自体验环境所鼓起的强烈民族意识的激励。……1932 年的中国局势可说颇混乱,‘九·一八’与‘一二·一’事变后,大家的爱国情绪可说达到沸点,我们当时选取唐明皇和杨贵妃的故事,并不是在针对某一个人,而是指出政治不清明,就会引起民族灾难,正如唐明皇沉迷酒色而引致安史之乱一样”。(《音乐资料》中央音乐学院)

《长恨歌》取材于唐朝诗人白居易的同名长诗,情节布局参照元朝洪昇的杂剧《长生殿》。全曲共分十部分,采用白居易原作中的诗句作为每部分的标题:

1. 仙乐风飘处处闻
2. 七月七日长生殿
3. 渔阳鼙鼓动地来
4. 惊破霓裳羽衣舞
5. 六军不发无奈何
6. 宛转蛾眉马前死
7. 夜雨闻铃断肠声
8. 山在虚无缥缈间
9. 西宫南内多秋草

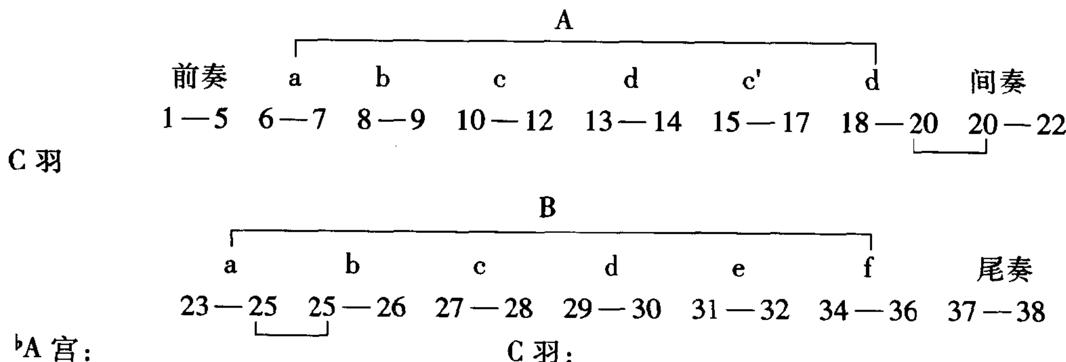
10. 此恨绵绵无绝期

故事情节为：公元755年，唐明皇重用奸臣杨国忠，自己不问朝政，与杨贵妃在宫中终日饮酒作乐，边臣安禄山趁机发动叛乱，起兵渔阳（今河北蓟县），兵临长安，唐明皇携杨贵妃逃往成都，途经马嵬坡，士兵怨君王宠信杨贵妃及其兄杨国忠，致使国破人亡，遂发动兵变，奋起弑杨国忠，迫唐明皇赐死杨贵妃。

黄自为其中的第1、2、3、5、6、8、10七个部分谱了曲，其余第4、7、9三个部分在40年后于1972年由旅居香港的他的学生林声翕补写。

《山在虚无缥缈间》是一首女声三部合唱，由小提琴和竖琴伴奏（现改为用钢琴伴奏）。标题中的"山"指的是相传在渤海之东的"蓬莱仙岛"，传说杨贵妃死后成仙，住在山上的太真院，唐明皇派出寻找杨贵妃的方士曾在那里见过她。主题音调采用中国古曲《清平调》为基础，以自由模仿的复调和五声音阶为基础的和声手法写成，风格古朴，具有鲜明的民族风格，表现虚无缥缈的仙境和悲欢离合总成空的超世之情。

全曲为C羽调式。两段体，A段由开始至20小节，两小节间奏以后，B段自第23至38小节。



A段描写蓬莱仙岛的景色，在极弱的力度中，由女声齐唱开始，作者采用自由模仿对位的手法，使声部扩展，音色由淡到浓又淡出，在朦胧迷蒙中，仙境景色如在画中。

B段通过间奏转入F羽调，在交替拍子的变化中，巧妙地模仿对位手法，三个声部穿插进行，仙女们超世的歌声到"离合悲欢"处（第27、28小节）形成高潮，似乎有些激动。"参不透"处（31小节）又转入平静，渐弱、渐慢之中结束，尽管红尘碧海，离合悲欢，都是镜花水月，"毕竟总成空"。

全曲复调手法运用自如，声部模仿进入自然，逻辑顺畅，层次清晰，以五声音阶为基础的民族调式和声，和谐空灵的四度五度结合，淡雅清澈，伴奏和歌声水乳交融，清灵的景，起伏的情，表现得淋漓尽致，是一首精致的合唱小品。

（三）艺术处理

A段描写海岛仙山的环境，5小节前奏以密集的和声连接、柔和连贯如歌地好像隐约传来的仙乐，引出女声齐唱，歌声阵阵乘风飘来又随风远去，此处要注意在*pp*力度基础上的强弱变化，后面模仿声部进入要注意纵横间层次分明，第15小节女低音进入要稍强，与前面浓郁绵延，紧缩的模仿声部依次进入，此起彼伏，形成比较活跃的小高潮，然后有序地逐渐合在一起，渐慢结束。

B 段表现作者的思想活动。间奏有两个作用，转调和情绪的转换，在下属羽调式上，旋律线条从长变短，模仿声部的对比也比 A 段活跃，力度从 *mp* 渐强到“离合悲欢”的 *f*，形成达到高潮的铺垫过程，“却笑他”是三个声部的主调写法，三个声部模仿进行逐步密接，尤其是“几许恩爱苗，多少痴情种”在渐强的力度中，音乐越来越紧张，随后自然涌入高潮，回到 C 羽调。女高音一口气演唱两个“离合悲欢”，力度可以逐渐减弱，其他声部的伴唱回应，力度由 *f* 直接对置 *pp*，急剧的变化加上后面无力地“枉作相思梦”，超然而又无奈。最后，总结似的“参不透……毕竟总成空”。这里要渐弱、渐慢，模仿乐句的“毕竟总成”要有些许的渐强又渐弱的变化，五拍的长音“空”建立在没有三音的空五度上，速度渐弱至 *ppp*，也可以与钢琴伴奏同时结束。清灵透彻，淡雅无暇，留给人们无限的空幻与惆怅。

（四）动作设计

曲首标明 Andante sosteneut（行板 绵延舒展）要求指挥动作幅度稍大，拍点不能太硬，以柔和连贯为主。指挥复调作品应注意声部进入的提示，可以用手势或目光，排练时动作可以细致一些，到唱熟练以后，动作可以进一步简练，以情绪的启发和带动为主。A 段因为力度总是围绕着 *p* 进行，动作可以小一些，模仿声部的进出以目光提示为好。第 19 小节的渐慢为了更准确地控制速度，应当采用细分动作打分拍。B 段中，有许多交替拍子，要注意击拍时的图式变化，千万不能混淆不清。第 25 小节以后动作幅度加大，第 27 小节可以用左手指挥旋律中的“离”，再以双手用 *f* 的力度打下方模仿声部的“离”，第 28 小节击拍方法一样，只是动作突然缩小以表现 *pp* 的力度。第 34 小节第二拍模仿声部的进入要有明显的提示，“成”字上动作保持再用左手顺势打出第三声部八分音符的“成”。结束音唱五拍结束，最好用左手保持，右手以较小的动作继续指挥钢琴的尾奏，如果和钢琴一齐收，可以双手作保持动作渐弱结束，也可用左手的保持动作指挥合唱，右手以较小的动作轻轻跟随钢琴直至结束。无论哪种方法，指挥的神情都要保持在音乐感情的状态中。待音乐完全结束之后再恢复平时的神态。

（五）排练步骤

（1）视唱歌曲

① 交替拍子关键在于小节重音，还要根据歌词的节奏和字的音调，按照逻辑重音的规律结合音的高低唱好每一个声部，为了掌握好节奏和音调，可以先采用根据旋律的节奏和音调朗读歌词，单声部和复合声部朗读练习，可以体会各声部节奏的结合，为单声部复调歌曲的演唱打下基础。

② 全曲由 C 羽六声调式构成，其中二级音 D 只在第 16 和 34 小节的第四拍以经过音的形式出现，在全曲中不占主要位置。但由于所占时值比较长（尤其在第 34 小节的八分音符）又是过渡的重要位置，所以要唱准，不要唱低。旋律各声部要唱得流畅，音和音的过渡要有连绵感，不要自作主张地加滑音，各声部的模仿乐句应注意旋律的支点，以便在合唱时声部相互衔接的自然、连贯。

③ 全曲速度定位在 Andante，根据内容要求没有渐快的可能，但是从头到尾音乐的流动感很强，所以又需要连绵不断地向前走动。在视唱阶段，首先是严格按照行板的速度，把速度唱稳。

④ 各声部按照统一要求进行声部排练。

（2）第一次合排和第二次声部排练　首先应当面验收各声部练习的成果，优秀的进行表扬，

给予鼓励，存在问题的要帮助找出问题的所在，尽快解决。声部练习是合排的基础，绝不能敷衍了事，因为许多基础方面的问题只有在人数较少的声部里才能具体、细致地解决。其次是三个声部合练，开始可以由指挥讲解各声部之间的关系，然后逐段指挥大家边数拍子，边看谱演唱，并提出在合练中存在的问题，在此基础上进行第二次声部排练，除了严格按照指挥要求认真唱好各声部以外，还要基本上达到能背唱，以便马上进入背谱看指挥细排。

(3) 第二次合排

① 介绍作品内容和创作背景，必要时可以借助白居易的《长恨歌》，有关这一题材的戏曲、影视作品向合唱队员形象地介绍故事和历史背景。

② 分段排练

排练时要求合唱队员背谱看指挥。解决三个声部的契合、声音统一和音色力度、变化的要求以及感情的表现等。A 段：全段都在 *p* 的力度之上，要求声音统一，气息支持有力，音色明亮清澈，弱而不虚，起句声部无论在女声声部或第一女高音声部，都应当稍强一些，模仿声部进入时，要顺着力度变化的展开，不能有突兀感。第 15 小节起句是女低音，要唱得有流动感，当第 16 小节第一女高音高八度模仿起句时，主要旋律声部已是第一女高音声部了，第 18、19 小节在旋律声部休止时，以第二女高音和女低音用变化形态的模仿乐句填充，寓变化于静止之中，因此要唱得清晰而不要太强。结尾，自第 19 小节第二拍开始渐慢(乐谱上是自第三拍)，为了拍子清楚，在渐慢的基础上，第四拍用较大幅度的动作打分拍，最后一个空五度和弦不要过于延长。B 段：通过间奏抓住新调开始的音并不困难。以后的 3 小节，第二女高音唱得不要太响，后来的模仿乐句利用起句的休止，互相穿插，此起彼伏，每个声部都要发挥自己的音色特点(但又要使人感到好像是一个声部在唱)，在逐渐加强的力度中，形成高潮出现前的准备。“离合悲欢”处是高潮，模仿声部好像是回声，“离合”强，“悲欢”弱，唱“离”时声音要竖起来，听起来有一种震撼的力量，唱“悲”时，声音要轻，好像是在哽咽，尽管曾经有过的“情”已是云烟散去，但说起来仍令人唏嘘不已。第 29 小节“枉作相思梦”开始进入结尾部分，自“参不透”开始，整个音乐线条是下行走向，由第一女高音演唱主要旋律，其他声部作自由模仿穿插进行，直到结束。

在排练过程中，应随时提醒不要忘记对正确发声方法和咬字吐字的追求，在分段排练的基础上，将 A、B 两段合起来连排几遍，要求所有的人都要不看歌谱，全神贯注、感情投入地看指挥，和指挥一起歌唱。排练时不要随时中断，要给大家完整的音乐印象。应当告诉大家，唱合唱是集体活动，要学会互相倾听，把自己的声音融合到指挥要求的统一的声音之中；要学会唱复调性质的作品，在不同的时间里，声部的进出不要单纯数拍子，要了解相邻声部和自己声部的关系，主动地去磨合，在声部之间建立相互默契的合作关系。

山在虚无缥缈间

——选自清唱剧《长恨歌》

女声合唱

韦瀚章词

黄自曲

Andante sosteneuto

5

S. I

S. II

A.

Andante sosteneuto

8

pp

rit.

a tempo

pp 香 雾 迷 蒙， 祥 云 掩

a tempo

pp

祥 云 掩

loco

pp *a tempo*

10

拥， *pp* 蓬 莱 仙 岛 清 虚 洞， 琼 花 玉 树

pp 蓬 莱 仙 岛， 琼 花 玉 树

拥， *p* 琼 花 玉 树

15

露 华 浓。 *p* 蓬 莱 仙 岛 清 虚 洞，

露 华 浓。 蓬 莱 仙 岛， 琼

露 华 浓。 *p* 蓬 莱 仙 岛 清 虚 洞， 琼

20

rit.

琼 花 玉 树 露 华 浓。

rit.

花 玉 树 露 华 浓。

rit.

花 琼 花 玉 树 露 华 浓。

rit.

f

mp

mp
却 笑 他,

mp
却 笑 他, 红 尘 碧

mp
却 笑 他,

25

红 尘 碧 海, 多少痴情种? 离 合 悲 欢,

海, 多少痴情 种? 离 合

几许恩爱 苗。 离 合

30

离 合 悲 欢, 枉作相思 梦, 参 不 透

悲 欢, 枉 作 相 思 梦, 参 不 透

悲 欢, 枉作 相思梦, 参 不 透

镜 花 水 月， 毕 竟 总 成

镜 花 水 月， 毕 竟 总 成

镜 花 水 月， 毕 竟 总 成

mp rit.

p

35

a tempo

空。

ppp

a tempo

空。

ppp

a tempo

空。

ppp

a tempo p

ppp

八、天都峰，我多想伴着你（女高音领唱与合唱）（选自合唱诗篇《黄山，奇美的山》）

（一）作者介绍

屈文中（1942—1992）作曲家。四川人。1967年毕业于中央音乐学院作曲系，曾在中国铁路文工团从事专业作曲，1975年定居香港，一生创作了大量各种题材、体裁的作品，著名的有独唱、合唱与乐队组歌《李白诗四首》，合唱组歌《家乡的歌》，大型合唱组歌《黄山，奇美的山》，歌剧《西厢记》，小提琴与管弦乐队的幻想序曲《帝女花》，轻歌剧《天山云雀》以及许多艺术歌曲。

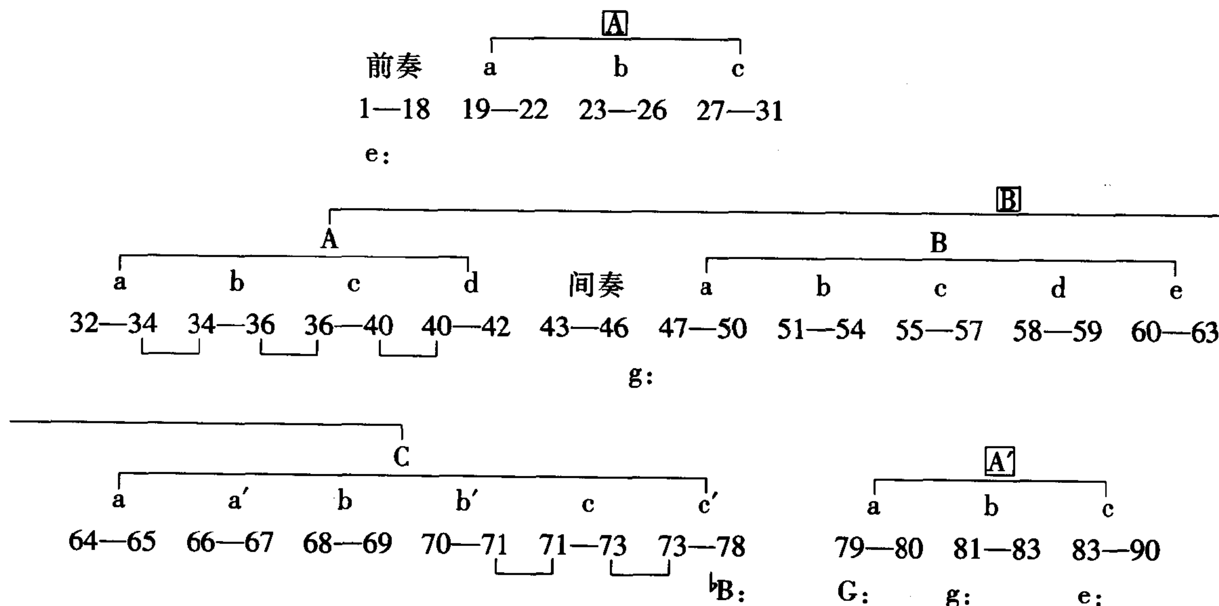
（二）作品分析

作者于1983年为诗人晏明发表在香港《新晚报》的诗作《黄山，奇美的山》所写的合唱组曲，名为《合唱诗篇》。全曲由七首歌曲组成：

(1)《天都峰，我多想伴着你》 (女高音与合唱)
(2)《寻觅》 (合唱)
(3)《走……寻……》 (间唱歌 合唱)
(4)《云海》 (男中音与合唱)
(5)《散花精舍远眺》 (女高音与合唱)
(6)《雨……》 (间唱歌 合唱)
(7)《雨后黄山》 (男高音与合唱)

七首歌曲在艺术性很强的钢琴伴奏下连续演唱，一气呵成，其中的"间唱歌"在音调和风格上与其余五首歌不同，有如器乐作品中的"间奏曲"，连接着前后的音乐，好像作者在山中漫步，寻觅着新的景点，又像电影中的蒙太奇手法，把不同的段落通过镜头的转换连接起来，形成发展的音乐语言，表现作者的情感。

《天都峰，我多想伴着你》由女高音领唱、合唱伴唱，G大调。全曲为三部曲式结构，中间部分（B段）为不规则的单三段体：



（三）艺术处理

A 段(第 19—31 小节)和再现的 A 段(第 79—90 小节)是三句式的单乐段,A 段表现安详地默默站在天边的天都峰,再现时则是表达作者对天都峰难以抑制的激动情感:“我多想伴着你,留在你身边一颗燃烧的心”。B 段音乐表现作曲家对天都峰的景仰和寻访(第 32—63 小节)、攀上奇峰后心中对美的追求(第 64—78 小节)以及离开顶峰后的依恋心情(第 79—90 小节)。全曲基本速度为中速(Moderato),基本感情为“情意绵绵地”,唱法上以连音(legato)为主,高潮在第 56 和 57 小节。因此,音乐的连贯、流畅和速度的稳定是进行艺术处理的出发点。不能因为节奏的松紧影响速度越唱越慢或快,也不能因为歌词的密集而影响音乐的连贯。

合唱之前有一段长达 19 小节的前奏,对于全曲以至整个《合唱诗篇》都起着重要的作用,前奏速度是 Andante(♩=84)感情是 Maestoso(庄严地),音乐力度从 *mp* 开始,自 G 大调有如号角般的主题旋律,通过一系列半音上行模进,逐渐密集的和弦,从疏到密的节奏,经过一系列模进,力度逐渐加强至 *ff* 后,又突然有如万丈瀑布跌落深潭,在溅落的水珠和迷蒙的雾气中平静下来,引出充满深情的女高音独唱的歌声。指挥和伴奏者此时心中都应有矗立的群山、奔涌沸腾的云海、飞落九天的瀑布和翠谷间青松起舞的形象,指挥可以在起拍之后以轻微的律动跟随着音乐,和着音乐的情感共同起伏。在排练时要求钢琴演奏者小心地开始,细腻地控制律动的变化,准确地运用踏板,感情同样要和音乐共同起伏。

A 段以分解的主三和弦为主导,连贯流畅,似情意绵绵地对山灵的诉说,这里独唱要柔和、连贯,又突然一转从高音(f^2)蜿蜒曲折直下九度到最低音,歌声富有感情地把天都峰比作一位安详的老人。结尾 A′ 段再现时(第 79 小节开始),基本同样的音乐却因激情的歌唱,把绵绵情意刻画得更加真挚而深刻。最后两小节钢琴尾奏,重复了第 21、22、26 小节的进行,使音乐结构前后呼应,完整连贯和渐弱的结尾要特别注意力度的控制。

B 段是展开部分,第 32 至 42 小节钢琴伴奏以连续十六分音符分解和弦与合唱有如戏曲中的紧打慢唱,独唱与合唱以单向的音程扩展和模进共同呈示全曲最富动力的部分。在稍加活跃的速度下(Un pochino piu mosso),四个声部以女低音、女高音、男高音和男低音在不同声区有序地进入,平稳地模仿独唱的主旋律的开头部分,从“你依旧默默地站在那里”音量逐渐加强,模仿句与主旋律节奏紧缩,形成一个小高潮,强大的感情冲击,使音乐终止在属调的主音上。这一段需注意答句和主句的衔接和层次。第 45 至 63 小节,从间奏的前两小节转入 B 大调,第 3 小节速度转快(P. moto),流畅地表现“追逐”和“攀上”的急切。及至最后以同节奏的主调合唱表达登上峰顶的兴奋和浪漫心情。第 64 至 78 小节表现对天都峰的依恋,“我走了,我走了”又使用了前边使用过的复调手法,虽然只有两句,但是和前面的写作手法相呼应,感情发展逻辑的线索分明,层次清晰。最后的 12 小节,是主题音调的再现,调性回到 G 大调,在经历了攀上绝顶的兴奋心情以后,情意绵绵的歌声,把一个“我多想伴着你”的不舍心情,表露得真切无余。

对歌曲进行处理应注意以下方面:

(1) 段落之间的对比 A 和 A′ 段使用的材料相同,但要寻找它们的不同:A 段悠长、从容,用“雾”重复独唱部分柔和委婉,结尾时音调下行,同音转调进入 B 段;A′ 段紧凑、激动,用“啊”呼应独唱部分明亮富有激情,结尾音调在高音上,富有无限遐想,情意绵绵。

(2) B 段的复调表现手法是织体的特点,模仿句和主旋律的关系应当处理得当,表现在节奏、力度和音色的对比上要层次分明,尤其是其中还有混合拍子,更应注意逻辑重音的安排。

(3) B 段具有承上启下的作用，作曲家熟练地运用主调和复调手法使 A 段的乐意在这里应得到充分的发展。在进行音乐处理时应注意：

① 每个乐段的起伏都应有铺垫，前后发展的进行和层次应当清楚，但小高潮应服从大高潮，部分的高潮服从整体的高潮，不能早早地把形成音乐起伏的手段用尽，以致在总的高潮到来时手段单一，甚至束手无策。

② 同样是力度的加强，手法却不相同。第 32 到 42 小节，各声部依次进入，多声部的音响厚度，自然地形成力度渐强。第 75 到 78 小节是 B 段的结尾，以强大的气势直接进入 A 段，这时则需要各声部共同从声音上加强，以形成高潮。

③ 从第 50 小节开始，速度较前稍微加快，表现"追逐"的急迫和"攀上"的紧张，应从第 45 小节的间奏开始，把速度稳定下来，这里的拍子是三拍子和四拍子的交替，强拍不同间隔的出现，促使音乐进行不稳定，到主调部分形成高潮，表达作曲家急迫地要唱一首歌，歌唱峰顶栖息的"云"和山间翱翔的"鹰"。

(4) A′ 段是 A 段的紧缩再现，比 A 段少两小节(11 小节)，在 B 段渐强的声势中直接进入。回到原速后渐弱，第 83 小节以后力度、速度缓和下来，带着遗憾的心情结束全曲，"渐慢"使情意绵绵的感情得到充分延展。

(四) 动作设计

全曲具有气势磅礴和细腻的情感变化的特点，细腻的变化应以小臂以下的手指、掌、腕动作为主，高潮部分再用大臂，以突出紧张有力，达到感情发展的需要。

(1) 复调部分各声部进入的提示以手的动作为主，也可以用眼神暗示，在声部进入之前注视即将进入的声部，要求他们随音乐的节奏顺势进入。强有力的部分使用大臂时，要注意动作幅度的大小分寸，不能一味过大，只在极少数的地方使用，这样才能达到动作鲜明，起到画龙点睛的作用。如第 41、42、76、77、78、79、80、81、82 小节等处。

(2) 基本击拍图式要严格遵守，它是节奏律动的基础，千万不能错，仔细分析作品中的交替拍子，它们都是根据音乐的走向而形成的，可以找到可循的规律，如"我追逐着一朵白云，攀上你奇险的峰顶"。图式的变化主要应把重拍打清楚，以分清不同拍子的交替。

(3) 领唱与合唱衔接处的预示拍子要清楚，渐快或渐强动作可稍大，反之则稍小，但拍点和气口都要明确，使独唱者或合唱进入时有充分的把握。无论领唱或合唱都在指挥的统一艺术构思下演唱，但指挥应牢牢地控制住合唱，以便在独唱稍有发挥时能够积极配合。

天都峰，我多想伴着你

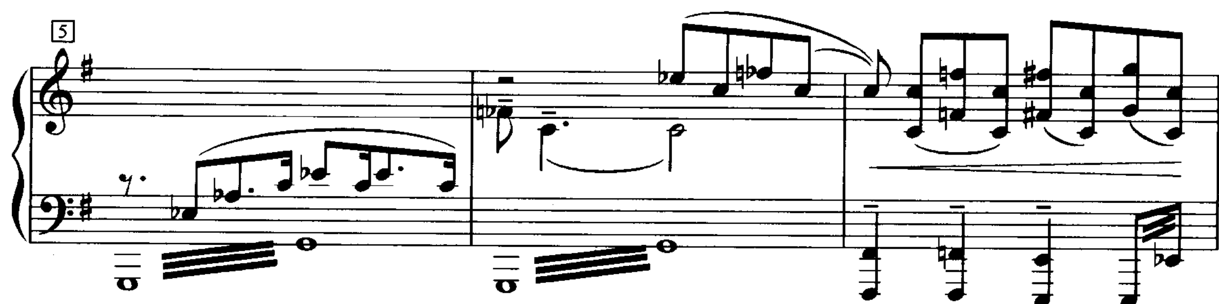
女高音领唱与合唱

——选自合唱诗篇《黄山，奇美的山》

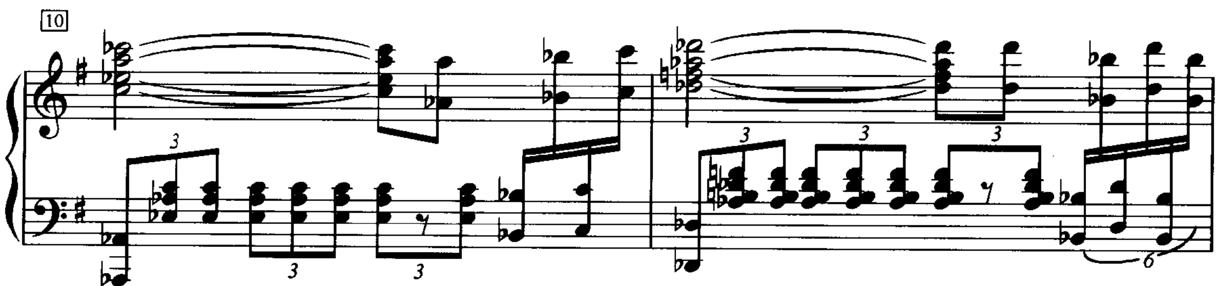
晏明词

屈文中曲









8va

ff

15

dim.

p

8va

Adagio (♩= 72) con more 情意绵绵地

20

mp

古老的天都峰，呜 呜

p 呜 呜

呜 呜

mp

p

25

你 默 默地站 在 那 里， 呜 呜

呜 呜

呜 呜

像 一 位 安 详 的 老 人， 老

30

啊 老

啊 老

Un pochino piu mosso（稍加快）

mf 人。 啊… 多少 眼睛 仰望

人。

mf 眼睛

人。

35

cresc.

你, 多少 脚步 寻访你, 你

mf 仰望你, (呜 啊 cresc.

(呜

mf 脚步

mf 寻访你

依 旧默默地站 在那 里。 啊

啊

啊

默默地站 在

默默地站 在 那 里。

cresc.

40

啊 啊 *ff*

默默地站 在 那 里。啊

啊

那 里。 啊

啊

ff

45

Con facilita 流畅地

mf 我追

P.moto 速度特快（♩= 104）

mf

50

逐着一朵白云，攀上你奇险

白云啊

一朵啊啊

奇险

f 55

的峰顶，啊…… 我多想为你，

的峰顶，啊 我多想为你，

峰顶，啊 我多想为你，

的峰顶，啊 我多想为你，

峰顶，啊 我多想为你，

唱一支歌啊，一支云的歌，一支鹰的歌，

唱一支歌啊，一支云的歌，一支鹰的歌，

唱一支歌啊，一支云的歌，一支鹰的歌，

60

dim.

你离云 多么近, 你 终日伴着 鹰啊,

dim.

你离云 多么近, 你 终日伴着 鹰啊,

你离云 多么近, 你 终日伴着 鹰啊,

8va

dim.

65

f 我从心 里 唱支歌, 我从 心 里 唱 支 歌, 追逐着

mf

歌 啊 唱 支 歌, 追逐着

歌 啊 唱 支 歌, 追逐着

70

云，追逐着鹰，随着风飘远了，我走了

云，追逐着鹰，随着风飘远了，

云，追逐着鹰，随着风飘远了，

8va

75

走了我走了，我的心留在你

我走了啊留在你

走了啊心你

我走了啊留在你

走了啊心你

绝 美的顶 峰,

a tempo

绝 美的顶 峰, *f* 古老的

绝 美的顶 峰, 古老的

80

f 啊… 啊…

天都峰, 我 多想 伴着你,

天 都峰, 我 多想 伴着你,

85

燃

留在你身 边 一颗燃烧

留在你身 边 一颗燃烧

90

烧 的 心。

的 心。

的 心。

的 心。

mf

mp

九、为什么不尽情欢乐(混声合唱)(选自歌剧《被出卖的新嫁娘》)

(一) 作者介绍

斯美塔那(Smetana Bedvich,1824—1884)捷克作曲家。生于捷克小镇一个酿酒商人的家里。4岁开始学习小提琴和钢琴,8岁开始作曲。1848年亲身参加反抗异族压迫、推翻封建统治的革命运动,在被迫流亡外国的5年中,仍时刻关心着祖国。回国后,以领导捷克民族音乐事业为己任,坚持从事音乐社会活动,组织筹建民族剧院,创办"艺术家协会",举办普及音乐会,亲任指挥,发表音乐评论等,而且从未停止过创作,尤其是在捷克民族歌剧方面起了开路先锋的作用。以民间传统为题材、歌颂人民的智慧和力量的《里布舍》以及取材于反封建历史故事、充满英雄气概的《达里波》等。1874年不幸两耳失聪,内心极度痛苦,仍以难以置信的毅力继续进行创作。一些著名作品如交响诗套曲《我的祖国》、带有自转性质的弦乐四重奏《我的生活》以及几部歌剧,都是在耳聋以后创作的。被誉为"捷克民族音乐的奠基人"、"新捷克音乐之父"、"捷克的格林卡"。1866年由克·萨比那编剧、斯美塔那作曲的三幕喜歌剧《被出卖的新嫁娘》就是一部反映民间生活、表现劳动人民的智慧、富于幽默感的歌剧,首演于布拉格,是在他所有的歌剧创作中最受欢迎的一部喜歌剧。《为什么不尽情欢乐》是歌剧中最受人们喜爱、广为传唱的一首著名合唱。

(二) 作品分析

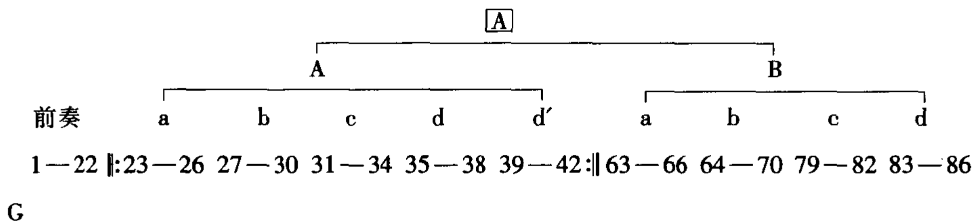
歌剧中的合唱与剧情的发展有着紧密的联系,应当了解歌剧的情节和角色之间的关系以及他们的性格,以便于理解合唱的内容和进行艺术处理的依据。

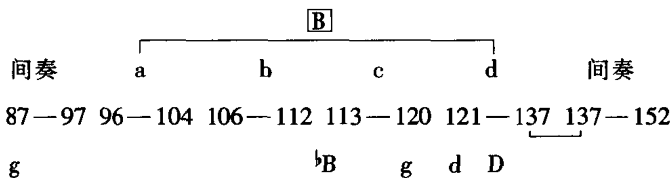
(1) 剧情简介:美丽纯洁的农村少女玛仁卡与穷苦青年叶尼克真诚相爱,暗订婚约。可她的父亲库西纳欠地主米恰的债务无力偿还,经媒人克查尔说合,答应把玛仁卡嫁给米恰后妻之子、结巴而愚蠢的温泽尔,但遭到玛仁卡的拒绝。她机智地在互不相识的温泽尔面前说玛仁卡的坏话,说服他不同意拟议中的婚事。媒人克查尔得知玛仁卡爱着叶尼克,就说服叶尼克以三百元的代价出卖玛仁卡,由叶尼克提出契约中写明玛仁卡只能嫁给米恰的儿子为妻。由此给玛仁卡造成了巨大的痛苦。但是经过一番周折后,终于真相大白:原来叶尼克早就知道自己是米恰与前妻的长子,生母死后他被后母赶出家门,契约中的一笔规定乃是一场巧妙的恶作剧。一对情人尽释前疑,终于幸福结合了,而媒人克查尔和米恰的后妻在既成事实面前不得不甘认失败。

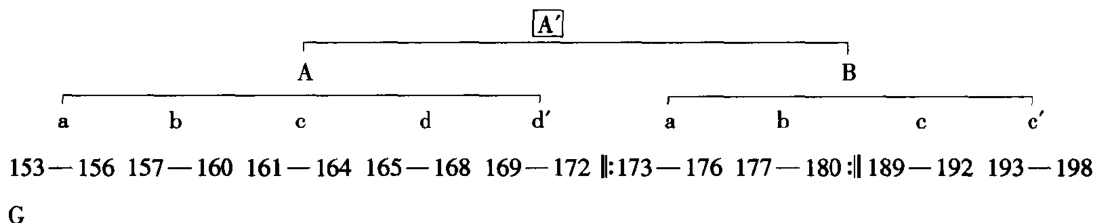
(2) 风格特征:合唱《为什么不尽情欢乐》是歌剧第一幕开始时,为庆祝节日,农村青年们载歌载舞的合唱,又称《农民合唱》,歌曲充满欢快、热烈的波尔卡舞曲风格;而"波尔卡"是斯美塔那与祖国和人民群众思想联系的主要形式之一。这首富有很强的舞蹈性的合唱,在歌剧中对于描绘捷克人民豪爽、自信的性格和农村生活起着一定的基调作用,明朗机智、生动幽默、乐观向上的气氛也因此而贯穿整个喜歌剧中。轻快、热烈,又含善意的嘲讽,音调单纯、朴实无华,散发出浓郁的生活气息。歌剧的音乐具有强烈而鲜明的波希米亚风格。剧中除这首合唱外,还有许多乡间合唱和舞蹈场面运用了大量的民族音乐素材。在歌剧中,旋律美与戏剧性完美地统一起来,使民歌音调的抒情、平易、人物性格刻画的准确和内心描写的深刻,完美、自然、和谐地结合在一起。

（三）作品分析

全曲为带再现的单三部曲式。







（四）艺术处理

根据作品的内容和风格，进行艺术处理时应考虑它的舞蹈性，动作设计上应注意声音的弹性、跳跃、灵活、爆发力以及控制力的到位和得体，如 *sf*、*sp* 的要求等。有的地方，强拍并不在第一拍而是在第二拍出现，表现舞蹈中突出的节奏变化和热烈的情绪。B 段的宣叙段落力度要有变化，对于结婚的议论，有激昂的情绪，也有较为平静的对话，所以有顿音、也有连音的唱法，有强弱的变化，是剧情发展的需要，也和前后乐段产生对比，形成音乐的发展。结婚的议论是群众歌舞场面中的穿插，整个合唱还是热烈欢快，体现波希米亚地区农民的乐观精神。艺术处理就是要用各种合唱的手段来实现作者的意图。

（五）动作设计

波尔卡是较快的$\frac{2}{4}$拍子，一般很少有速度的变化，所以只要明确的起拍以后，速度稳定了，指挥就可以跟随音乐前进（可以是合拍），在力度变化上给合唱队以预示。B 段（第 98 小节以后）合唱旋律是平直的对话型，而伴奏却是前面主题的变奏，作为背景陪衬着，富有戏剧性，指挥应考虑它们“交响”所产生的效果，在力度的安排上应当慎重而巧妙，合唱可以暗示在规定的拍子上进来，也要腾出手照顾伴奏的力度和连贯性。最后结束段（第 173 小节）以加快将近一倍的速度，用合拍以直上直下的有力动作，掀起更加热烈的歌唱和狂欢的场面；为了形成明显的对比，在此之前的“好时光”（第 171 小节）可以稍渐慢，然后以突发性的激情歌唱在最强拍（*fff*）上结束。

（六）难点设想与计划实施

（1）难点设想

① 跳跃的重音、力度的弹性。重音或突出的强音如果每一拍都打强拍，也就无强拍所言。即或是作品要求连续的强音，也应在其中准确判断逻辑重音、旋律重音、节奏重音的所属拍点，最终抓住最主要的重音展示，使音乐富有造型、富有棱角。

② 注意中段转调、离调时的变化音；男女声部间的衔接到位。

③ 中段的主旋律在伴奏中，应该抓住其间不同调式、调性的交错变化以及与合唱的呼应。

④ 正确认识合唱队的能力。歌队练声音域如果仅在 f—g^2 之间，也就是说已等同于作品《为什么不尽情欢乐》所要求的音域，演唱此作品时就显得勉强。起码有效练声音域应达到 e—a^2，这样演唱时才能便于合唱队较为从容地完成演唱要求，如果仅在 f—g^2 音域之间，合唱队演唱时因歌词、力度、音色等要求必然导致仅有的音域也难以适从，更谈不上游刃有余。此外，合唱队音色、力度的调控能力，声音的灵活性、爆发力、反应速度等能力的建立都是唱好此作品的先期保证。

⑤ 在咬字方面，由于方言的影响，习惯性的带有浓重乡音的语言问题应加以注意，因为它直接影响发声位置、音色建立等。

(2) 计划实施

① 首先选择与作品相关的练声曲，在以单一母音或简单的母音转换练习中建立作品所需要的相关能力。

② 逐字纠正读音，然后按音乐节奏读歌词，再以乐段为单位识谱填词，逐段排练。中文有其特有的不易，合理调整好舌、唇、牙、齿、喉五个咬字器官，是需要经过严格训练并拥有一定时间量的积累过程。随着学生外语水平的不断提高，有些外国作品以原文演唱会更易表达原有的风格，因为许多作品的魅力恰恰就在于固有的语言韵律上，同时也可避免译文中出现的差错。

(七) 指挥动作

注意把握歌曲的情绪，不能一味的使用强的力度，在保证能够准确把握情绪的基础上，注意保持松弛，特别是肩、腕部位。肩不能总是架着，肩的松弛度直接影响大臂的指挥动作(可以联想大象的鼻子、飞鸟的翅膀)；而腕的灵活对速度、声音的弹性、点线的分明有相当的影响。指挥此类作品时要经常放弃不该打的碎拍，善于抓住重点拍。当设计好重拍时，每到要强调的重音处提前的预示很重要，不可忽视。比如：前奏中第 1、5、9、15、19 小节的第一拍就是如此；合唱中除第 23 小节和第 27 小节的“为”字以及第 31 小节的“我”字强打带拍之外，其他字都可以静止地跟拍，点到为止，以此类推第 63 小节的“年”、第 65 小节的“就”、第 67 小节的“到”和第 69 小节的“一”字都是如此；第 33、34 小节“多健康”的“康”与第 37、38 小节“好时光”的“光”(包括再现段的第 163、164 小节和第 167、168 小节)，虽然不在强拍位，但有重音要求，所以静止控制“多健”、“好时”的击拍，然后强打“康”和“光”字，自然就会体现出重音的要求。此外，第 79—82 小节的渐强、渐弱应注意手势变化。间奏可以从第 94 小节打合拍直至第 136 小节，注意第 140—146 小节的渐强与合唱的进拍“为”字的准确预示。再现段中注意第 171 小节“光”字延长后，从第 173 小节开始的加快，打合拍时充分利用拍子的下击动作的反弹点保持强劲有力的速度，直至最强音的音乐高潮结束全曲。

另外，在联排、细排阶段，一定要强调作品的乐感；指挥的表现也应记住在话语和表情中自身

的诙谐感，以表达作品中欢乐、幽默的感情基调。

对钢琴伴奏的要求不仅要有很好的力度感，在有些小节更有其非凡的意义；如：第 23 小节与歌队同时进入的准确，第 97 小节的主题呈示，第 137 小节的侵入终止，包括从第 153 小节开始直至结束的八度强力度的持续都要在欢舞的 Allegro molto 中完成；所以，对钢琴伴奏的要求不仅要使其明白各个乐段、乐句肩负的重任，还要与其反复地合练以便达到反应敏捷、合作默契的地步。

为什么不尽情欢乐

——选自歌剧《被出卖的新嫁娘》

混声四部合唱

[捷]斯美塔那曲

周枫译

Allegro molto ♩= 152

5

ff marcato

10

sf

sf

cresc.

15

cresc.

ff

20

mf con vivacità

25

S.
A.

为 什 么 不尽 情 欢 乐, 为 什 么 不

T.
B.

mf

con vivacità

p

30

più f

跳 舞 歌 唱, 我 们 身 体 多健康, 多健康,

più f

sf sf

più f

sf sf

35

meno *f*

40

快来欢度好时光，好时光，快来欢度

meno *f*

più *p*

mf

45

好时光，好时光！为什么不尽情欢乐，

mf

p

50 più f

为什么不尽情舞蹈，春天景色

più f

sf sf più f sf sf sf

55 meno f

多美好，多美好，树上鸟儿喳喳叫，喳喳叫，

meno f

più p

60

f

树 上 鸟 儿 喳喳叫, 喳喳叫, 年 纪 轻 轻,

f

f

65

70

就 想 结 婚, 到 了 后 来, 一 定 不 幸!

f

75

年纪轻轻，就想结婚，到了后来，

f

f

più ***p***

80

一定不幸！不是丈夫在外酗酒，

più ***p***

più ***p***

sf

85

就是老婆在家生病。

90

95

mf

100

mf

不好!

结婚 结婚

f

sf

dim.

p espressivo

105

不 好! 不 好!

不 好! 喜 事

110

喜 事 刚 办 好!

刚 办 好!

115

招 来 无 限 烦 恼， 招 来 无 限

招 来 无 限 烦 恼， 招 来 无 限

120

烦 恼， 不 好， 吵 吵 闹 闹，

烦 恼， 结 婚 一 家 大 小

125

闹 闹, 多么糟糕, 不 好,

130

吵 吵 多么糟糕, 结 婚 结婚

135

结婚不好, 结婚不好, 不

不好,结婚 不好, 不 好!

dim.

好!

pp

140

sempre

pp

pp

145

cresc.

ff *sf*

为 什 么 不

ff *sf*

150

cresc.

ff

sf

155 160

尽 情 欢 乐, 为 什 么 不 跳 舞 歌 唱,

sf

165

我 们 身 体 多 健 康, 多 健 康, 快 来 欢 度

170

好时光， 好时光， 快 来 欢 度 好时光!

Più mosso

175

不 要 忧 愁， 不 要 烦 恼， 我 们 大 家

Più mosso

sf 180 sf sf

齐 欢 笑, 齐 欢 笑, 不 要 忧 愁, 不 要

sf sf sf

sf sf sf

185 sf sf sf

烦 恼, 我 们 大 家 齐 欢 笑, 齐 欢 笑,

sf sf sf

sf sf sf

sf sf sf

190

sf sf sf

我 们 大 家 齐 欢 笑， 齐 欢 笑， 我 们

sf sf sf

sf sf sf

sf sf sf

195 fff 198

大 家 齐 欢 笑。

fff

sf fff sf

sf

十、雪花(混声合唱)

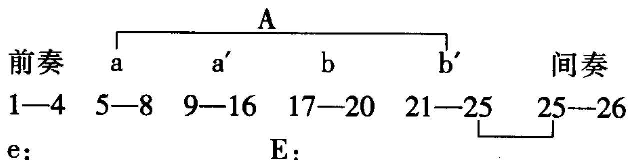
(一) 作者介绍

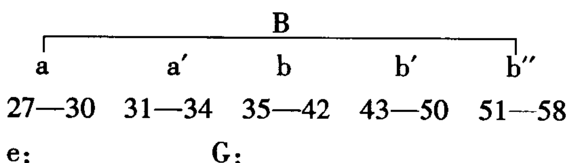
埃尔加(Edward Elgar,1857—1934)英国作曲家。生于英国伍斯特附近的布罗德希斯。自幼随父学钢琴和小提琴,并靠自学掌握了多种乐器的演奏,尤以小提琴见长。1885年承父业任伍斯特教堂风琴手。他的音乐真实自然,富于创新精神,对英国音乐的发展很有促进。其妻卡罗琳·艾丽丝·罗伯茨对他帮助极大,其成功之作几乎全是在婚后创作的,著名的有:《杰龙修斯之梦》(1900,一部以纽曼大主教的诗词谱成的大合唱)、《b小调小提琴协奏曲》(1910)、《第一交响曲》(1908)、《第二交响曲》(1911)、《e小调小提琴协奏曲》(1919),合唱曲《黑色骑士》(1893)、和《奥拉夫国王》(1896)、等等。他的艺术毫不偏狭,思维极为宽广,曾受德国浪漫主义的影响,风格庄严而淳朴,英国人民把他看作是英国的贝多芬。一生忠心耿耿地为提高英国的音乐水平而努力,1904年曾封为爵士并获功绩勋章。此外,还获剑桥大学、牛津大学、坎脱勃莱及美国耶鲁大学音乐博士学位,1924年被聘为英王御前音乐教师。

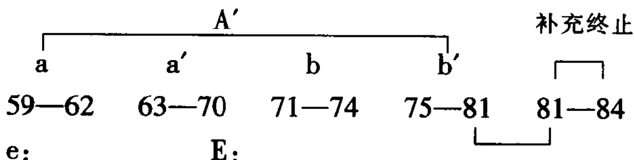
(二) 作品分析

《雪花》是首浪漫且富有诗意的合唱作品。音乐深受19世纪德国浪漫派作曲家J.勃拉姆斯、R.瓦格纳等人的影响,同时带有某些英国风格,投入自然怀抱,对生活充满希望。结构严谨、对位的追逐和复调的埋伏,不仅诱发激情而且震撼思想,把音乐、自然以及人的精神境界联系在一起。

全曲为单一主题、带有展开性中部和变化再现的复三部曲式。







(三) 艺术处理

歌曲的主题歌颂雪花无私奉献的高尚精神,应当用心来歌唱,并把这种来去无声、无私奉献的崇高的境界推及到所有的人类世界。e小调,基本速度为Andantino(小行板)。唱法要连贯、柔和,力度变化多为渐强与渐弱,而且强和弱对比的幅度非常大,演唱时应充满着内心的激动。中间段落(B段)与前后产生对比,速度微妙的变化,力度逐渐加强,汇成宽广庄严、圣咏似的颂歌,形成歌曲的高潮(第51—54小节)。再现(A段)时速度回到开始时的平和、宁静,“岁月尽可消失,心

地永恒似雪”的崇高精神“永恒不渝”。歌声在最弱(*pp*)的长音中消失。

首先要注意A段的主题呈示(a),级进平稳的旋律在上行时稍有加快,随后下行时又减慢,形成内在的激动,赋予看似简单的音程进行却充满感情的律动,这是浪漫派风格的特点;随后复调式的进行形成不稳定的因素又平稳地转入同主音大调(E大调);速度的对比在歌曲中起着感情起伏发展的重要作用,b段开始较前稍慢,强调旋律的柔和(*dolce*)以及a段以原速再现(*a tempo*)等。微妙的变化对比使音乐的发展具有动力,内在情感的激动更易引起共鸣。

B段是全曲最富动力的部分,速度从♩=96开始,逐步紧张,作为形成高潮的预备,一直到50小节突然转为逐渐“宽广地”(*allargando*),声音更加饱满地以原速进入全曲的高潮部分(第51—55小节)歌声庄严、宏伟地歌颂雪花“心地坚强不渝”的高贵品格。这里应注意高潮出现前的铺垫,从速度、力度和表情上步步为营,尤其是第43小节以后,对位声部的“心地切勿消失,任他雪花融化”的交替出现,充分小心地调动一切因素,发展到最后,出现高潮正是水到渠成。

再现时要注意渐慢和渐弱的控制,声音气息饱满,保持位置,不能因时值长而音准低,力度弱而声音虚。要情绪饱满,感情专注地唱完最后一拍。

(四)动作设计

这是一首指挥技巧兼容性很强的作品,基本的指挥动作,包括姿势、图式的变化、手和大小臂动作的比例,双手分工、复调部分声部进行衔接的提示以及合唱队感情的启发等都给指挥以广阔的发挥余地。

前奏力度是弱的,指挥要给明显的气口,把应有的速度和力度预示清楚,第2小节可以跟随前进,到渐慢时再以幅度稍大的动作控制渐慢并做合唱进入的预示。前奏是音乐整体不可缺少的组成部分,又是呈示和再现乐段的主导音调,应当重视。

A段的指挥动作一定要轻柔,多用手,少用臂,第9小节开始的两个乐句的复调进行,应以简练、清晰的动作,配合目光来提示进入,第二乐句是前一句提高二度的自由模仿,写作手法一样,只需控制好第23、24小节的稍许渐慢,并在下一小节中,收掉第一拍后从第二拍明确坚定地给出“原速”(Tempo Ⅰ)。

B段为对比乐段,长线条的乐句和力度变化较多,应当经过认真分析,合理地运用大臂和小臂。从第31小节开始,由弱到强,速度逐渐加速,第35小节速度暂时稳定,第43至49小节各声部又渐快渐强地依次模仿进入,至第50小节突然速度渐慢,以饱满的声音,最强(*ff*)的力度,有如圣咏般地崇敬的感情和庄严的歌声,讴歌“心地坚强不渝,任他雪花融化消失”的高贵品质,达到全曲的最高潮。这一段变化多,感情发展内容丰富,前面可以用双手分工,拍点清晰,第43小节开始要紧紧带领每隔三拍进来一个声部的歌声前进,至第50小节双臂大幅度挥动,左手保持并逐渐升高表示渐强和情绪的激动,第54小节以后动作的幅度和紧张度都逐渐缓和下来,双手收回,渐弱、渐慢,第58小节应当有一个进入再现前的速度准备,第四拍左手收拍后继续渐慢与右手同时打第四拍(连收带吸气),充分的慢是回原速的速度准备,给人一种心理上的满足与平衡。

A′段是再现段。如前所述,关键是再现之前力度和速度的准备。这一段与A应当有所不同,主要表现在力度上应比呈示部分更弱,所有的力度要求都要更弱,雪花的精神始终如一,但形体却不可避免地逐渐融化。指挥动作尽量集中在手上,只是在第69小节男低音进来时使用手臂,把速度拉开一些,但仍需用手部的细腻动作控制力度的渐弱。最后的3小节是补充终止,在钢琴伴奏稍渐强的趋势下,完全用手的细腻动作指挥歌声非常弱(*pp*)地进入,渐慢(rit),最后的延长音不要着急,收拍动作顺着节奏的律动用手指轻轻捏住,充满感情地结束全曲。

（五）排练难点

选择排练一首作品，除了内容的因素，事先应考虑到难度须符合合唱队的能力并略高于现有的水平。所以排练中可能出现的难点事先就应估计到，设计好解决的方案，有的虽是排练中才发现，也应有及时解决的能力。诸如合唱队的能力不及（声音条件、演唱方法）、反应慢、音准不到位、力度无层次、色彩感和联想力的欠缺等。

（1）速度：三种不同速度的变化和对比直接影响着作品的段落层次感。注意 Andantino（♩=66）、Lento（♩=52）和 Mosso（♩=96）以及 rit、Accel、a tempo 等速度的把握。

（2）力度：五个力度层次 *f*、*mf*、*mp*、*p*、*pp* 的对比，不仅形成作品的起伏跌宕，也对声音控制以及合唱队音色调整能力上给以表现空间，但要真正准确把握这五种力度的层次有一定难度。此外，旋律重音、节奏重音、节拍重音与逻辑重音的准确协调和从属以及渐强、渐弱的分寸也不容忽视。

（3）吐字咬字：按照以北京语音为标准的普通话读音纠正和统一歌词的吐字咬字，以便达到字正，同时也是为了演唱风格的准确和完善；所以纠正读音，然后按音乐节奏读歌词是指挥经常要求合唱队员做的练习，然后再唱词。《雪花》中容易误读的字如下："轻"误读"亲"、"尽"误读"静"、"罩"误读"造"、"心"误读"星"、"似"误读"是"、"慢"误读"盲"、"温暖"误读"翁栾"、"应"误读"因"、"安稳"误读"昂翁"、"严"误读"年"、"任"误读"仍"、"昙"误读"淌"、"始终"误读"四总"、"永恒"误读"陨痕"等；另外，"雪"、"轻"、"心"、"洁"、"下"、"消"、"切"、"坚强"和"现"等字词易出现舌尖音；综观全国，zh、ch、sh 与 z、c、s 混淆，前、后鼻音不分等并不在少数，中国土地辽阔、人口众多，各地在语言上总带有自身的地方特色，即使北京人语言中也存有舌尖音，也有过于儿化等不足；至于 ne、le 不分，wu、hu 不分，fen、feng 不分等更是普遍现象，指挥应当持之以恒地严格要求。

（4）音准：演唱时影响音准的因素有多种，除了基本发声方法以外，有些变化音是和声色彩所致，有些则与作品的调式调性甚至曲式结构有关。如：15、16、69、70 小节女低音和男低音声部的♯D、♯C 音不仅是调式音，也是转调和弦，第 25 小节男高音声部的 G 音使调式由 E 大调转回 e 小调，这一小节合唱的侵入终止与钢琴伴奏同一小节的主题介入又是作品段落之间的分界和衔接。

（5）旋律与其他声部的关系：旋律的连贯、流畅，气口的设计，主次声部的清晰以及与钢琴伴奏的交流也是排练中的重要方面。

（六）对钢琴伴奏的要求

钢琴伴奏是指挥最重要的合作伙伴；作为合唱演出、有时在某些方面或某一时刻会起到指挥所不及的作用。

（1）《雪花》的伴奏原为两把小提琴与钢琴，后改编为钢琴。

（2）伴奏对合唱起着烘托作用，因此力度应弱于合唱。

（3）伴奏对合唱还起着力度与和声的支持作用，如在第 14、15 小节，在渐强、渐弱的基础上应当稍强一些，使钢琴密集的和声支持合唱的开放式的和声进行，共同完成和声的推进，达到 diminuendo 的效果；又如尾声时，音乐逐渐平静下来，在第 90 小节开始的长音时，伴奏以平稳的律动轻轻唱着的主题音调，由于已转为 E 大调，钢琴轻柔的音色明亮而富有感情，对结尾的长音起着补充和支持的作用。当伴奏中的主题音调接连八度下行引出最后的"永恒不渝"时，又以断续的长音轻轻地烘托着最后的结束音（注意踏板的使用，要和歌声一齐结束），增加了长音的流动感。

（4）在展开性的中部，钢琴伴奏丰富了音乐的发展，对高潮的形成起着积极的促进作用。从第 35 小节开始形成四个阶段，第 35 到 42 小节是展开的开始，伴奏以平稳的节奏、稍弱的力度伴

随合唱前进，第38、42小节的三连音打破了平稳的进行引入下一个乐句，第43至50小节每一句都是前松后紧的节奏紧打慢唱似的加速渐强地前进，钢琴要弹得连贯而清晰，伴随着模仿进行的歌声进入全曲的高潮部分(第51至58小节)这时伴奏又变换了音型，以右手波浪型十六分音符和左手模似洪亮的钟声相结合，构成雄伟辉煌的背景，衬托圣咏般高贵庄严的歌声，讴歌雪花纯洁、高贵的品质，但是要注意，尽管如此，也应稍弱于合唱的力度，随着歌声的转慢和渐弱，左手八度下行级进和右手均匀的连续十六分音符渐慢渐弱构成激动过后的平稳转入再现部分。

(5) 前奏和间奏可以强一些，但是也要根据音乐发展的需要，只要歌声一进入就要弱下来。

雪　花

混声合唱

[英]爱丽丝·埃尔加词
爱得华·埃尔加曲
约翰·波因特编合唱
盛皆英译配

Andantino ♩=66

p

diminuendo

5

p

雪 花 轻轻地 飘，

大 地 尽被笼 罩，笼罩，

p

pp

9

f cresc. p cresc. f f

洁

心 地 洁白似 雪 似雪 洁

心 地 洁白似雪， 心 地 洁 白似雪 洁

cresc. sf f

13

Allargando *diminuendo* *rit.*

白 似雪 似 雪 似雪，心 地洁白似雪 似 雪。

p rit.

心 地 似 雪。

mf

心 地洁白似雪 似 雪。

Allargando

p dim. rit.

17 ♩=52 *p dolce*

雪花慢慢地飘大地温暖笼罩

雪花 雪花慢慢在飘心

雪花慢慢在飘心

雪花慢慢在飘在飘

21 *cresc.* *rit.* *pp*

心地应如白雪温暖覆盖幼苗幼

地应如白雪覆盖幼

地应如白雪温暖覆盖幼

心地应如白、雪盖幼

25

Tempo I

p

苗。

白 雪 覆盖之 下，

Tempo I

p

pp

29

p

心 地 温暖似雪

cresc.

花木 安稳度 过 严 冬，

心

cresc.

33

♩=96 cresc.

f

温 暖 温暖似雪 白 雪 融 化 融

地, 温暖似雪温 暖 似雪 白 雪 融 化 融

mf

似 雪 白 雪 融 化 融

mf

似 雪 白 雪 融 化 融

f

37

化 消 失, 白 雪 融 化 融

f

41

accelerando

化 消 失

mf

化 消 失 心 地 切 勿 融

化 消 失

mf

化 消 失 心 地 切

3

accelerando

p

45

cresc. *f*

心 地 切勿 消 失

f

化 消失 消 失 任

mf *cresc.* *f*

融 化 消失

cresc. *f*

勿 融 化 消失 切 勿 融 化

mf

49

a tempo

ff

他 雪花 融 化。心 地 心 地 坚

a tempo

f

ff

53

p

rit.

强 不 渝，任 他 雪

强 坚 强 不

p

rit.

56

花 融 化 消 失

pp

59

Tempo I

p

p

白 雪 一去不 回, 正 像 昙花一

p

p

Tempo I

62

现, 一现

p 心

心 地 始终如一

现, 一 现

65

f 始 终 如 一 始

cresc. 地, 始终如 一 如一 f 始 终 如一 始

心 地 始终如一 f

cresc.

sf

f

68

p *rit.* *pp* *dolce*

终 如一 心 地 纯

p *rit.*

终 如一 心 地始终如一 始 终 如 一。 心 地 纯

p *rit.*

地 如 一。

p *rit.*

心 地 始 终 如 一。 心 地 纯

rit. *pp*

72

cresc.

洁 应 似 白 雪 应 似 白 雪, 岁 月 尽

pp

洁 应 似 白 雪 白 雪, 心 地 永

pp

应 似 白 雪 白 雪,

洁 应 似 白 雪 心 地 永

cresc.

76

rit. pp a tempo

可消失心地永恒不渝似雪

pp

恒不渝不

pp

不渝永恒不渝似雪

恒不渝白似雪

a tempo

rit.

pp

80

pp rit.

pp rit.

永恒不渝

pp rit.

pp rit.

rit.

后　　记

根据教育部师范教育司组织编写"中学教师进修高等师范本科(专科起点)"教材的决定,受高等教育出版社之约组成《合唱指挥与排练》编写组,组成人员及写作分工如下:

第一章　导论	高奉仁	(北京师范大学)
第二章　指挥动作	隋星桥	(山东师范大学)
第三章　合唱的组成	周跃峰	(湖南师范大学)
第四章　合唱的训练	陈明恩	(福建师范大学)
第五章　合唱的排练	田晓宝	(华中师范大学)
第六章　合唱艺术的风格	闫宝林	(杭州师范学院)
第七章　合唱与伴奏	文思隆	(西南师范大学)
第八章　合唱作品的改编	陈国权	(武汉音乐学院)
第九章　合唱表演的评价与鉴赏	平黎明	(河南大学)
第十章　合唱作品排练提示	韩德森	(江苏教育学院)
	闫宝林	高奉仁

由高奉仁负责组稿、审编和统稿。编写过程中,韩裔老师帮助部分审稿、修改和打印工作,高等教育出版社张丽娜老师在编务工作上给予了有力的支持,使这部教材得以顺利出版,特致以感谢。

2002年10月15日